спектакли двадцатого века



издательство «гитис»

спектакли двадцатого века

МОСКВА
«ГИТИС»
2004

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ

Книга издана при финансовой поддержке
Федерального агентства по культуре и кинематографии

Спектакли двадцатого века. — М.: Изд-во "ГИТИС", 2004. — 488 с., илл.

ISBN 5—7196—0292—5

Книга составлена из кратких очерков, посвященных ста знаменитым спектаклям драматического театра XX века, как русским, так и зарубежным, тем вершинам сценического искусства, которые сделали прошедшее столетие великой театральной эпохой, а имена их создателей навеки вписали в историю культуры. Очерки выстроены в хронологическом порядке, так, чтобы читатель смог яснее почувствовать общее направление европейского театрального процесса в его бесконечном, поражающем воображение богатстве и в его сущностном единстве. Это не энциклопедия, хотя каждая из статей содержит информацию справочного характера, это серия эссе, в которых ставилась задача в предельно малом пространстве текста дать образный портрет театральных шедевров, созданных крупнейшими режиссерами мировой сцены, передать смысл и эстетику великих спектаклей, донести до современного читателя что-то от того счастья, которое они дарили своим современникам.

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

История театра XX века закончена. Наступило время итогов. Чтобы понять — в той степени, в какой это возможно, — куда, в каком направлении пойдет театральное развитие нового столетия, что из опыта завершившегося века сцена века наступившего возьмет, а что отвергнет, нужно оглянуться на то, что было сделано сценическим искусством, начиная с рубежа XIX — XX веков. Нужно попытаться осмыслить логику, определявшую судьбы театра, прежде всего, судьбы режиссуры — ибо XX век в театре был эпохой режиссеров — сформулировать суть многообразных театральных направлений в разных странах, включая нашу собственную[1].

Но при этом нельзя забывать, что эта логика и эти направления осуществляли себя через конкретные сценические произведения, что история театра XX века — это история спектаклей, а само понятие "спектакль" до конца стало реальностью только в век режиссерского театра.

Авторы книги попытались взглянуть на театральную культуру прошлого столетия с этой точки зрения. Книга представляет собой опыт создания большой серии кратких очерков, посвященных крупнейшим драматическим спектаклям XX века, как российским, так и зарубежным. Очерки выстроены в хронологическом порядке, так чтобы читатель смог яснее почувствовать общее направление европейского театрального процесса, как в его бесконечной разноликости и резких контрастах, так и в его сущностном единстве. При этом авторы не стремились к хронологическому и геокультурному равновесию, к тому, чтобы равномерно "распределить" темы своих очерков между всеми десятилетиями и всеми странами. Это не энциклопедия, хотя каждая из статей содержит определенную информацию справочного характера. Скорее это серия эссе, в которых ставилась задача в предельно малом пространстве текста дать образный портрет наиболее значимых сценических произведений, передать их смысл и их эстетику, донести до современного читателя

---

[1] Такая попытка была предпринята в выпущенной Государственным Институтом искусствознания книге "Театр XX века" (М.,2002), продолжением которой является данный коллективный труд. В его подготовке участвовали как сотрудники Института, так и специально приглашенные авторы. В отдельных случаях книга включает также тексты, написанные для институтских изданий прошлых лет и принадлежащие перу покойных корифеев отечественного театроведения: Г. Н. Бояджиева, Т. И. Бачелис, К. Л. Рудницкого, Б. И. Зингермана.

что-то от того театрального счастья, которое они дарили своим современникам.

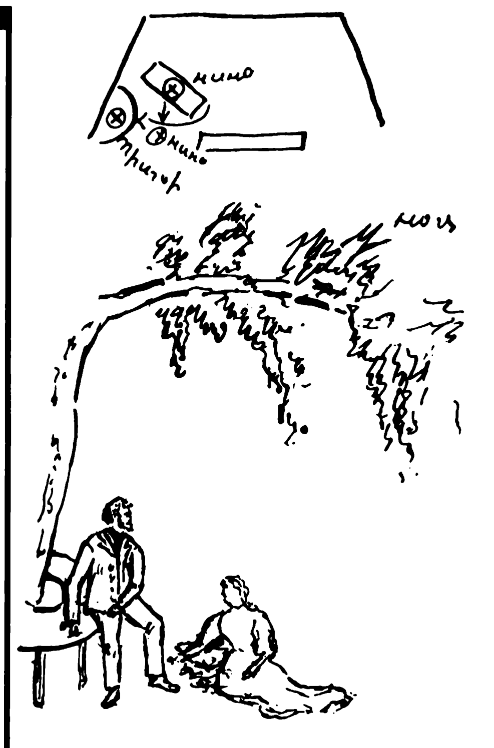
Авторы книги не претендовали на то, что все выдающиеся спектакли, созданные театром XX века, отражены на ее страницах. Наследие, оставленное театром ушедшего века, так велико, что, задавшись подобной целью, мы рисковали бы превратить книгу в нечто беспредельное. Даже многотомный труд был бы неизбежно обречен на неполноту. Для того, чтобы избежать дурной бесконечности, мы решили поставить себе искусственный предел. Книга включает ровно *сто* спектаклей, поставленных с 1901 по 2000 годы, как в России, так и в других странах европейского мира. Тем важнее, и тем труднее оказалась проблема выбора. Решая ее, составители и авторы стремились руководствоваться одним критерием: художественным уровнем спектакля, позволившим ему стать событием большой истории театра, шагом в мировом и национальном театральном развитии.

Составляя список названий, мы пытались, насколько это возможно, представить объективную и достоверную картину театральной истории XX века. Если преобладающими в списке оказались постановки классики, прежде всего пьес Шекспира и Чехова, это объясняется не личными или профессиональными предпочтениями авторов, а самой реальностью театра XX века, чаще всего достигавшего вершин именно в постановках двух величайших драматургов мира.

Понятно, что история искусства не подчиняется календарю, и XX век в театре, как и в других искусствах, начинался раньше 1901 года. Вот почему основному тексту книги предпослан своего рода пролог — очерки двух спектаклей, формально-хронологически принадлежавших XIX столетию, но по существу открывших историю театра нового века — при всей эстетической и философской контрастности этих выдающихся явлений театрального искусства: чеховской "Чайки" в Московском Художественном театре и "Короля Убю" Альфреда Жарри в парижском театре "Эвр".



"Король Убю". Театр "Эвр". Париж. 1896. Афиша



"Чайка". Московский Художественно-Общедоступный театр. 1898. Рисунок мизансцены К.С. Станиславского

"ЧАЙКА" А. П. ЧЕХОВА

Московский Художественно-Общедоступный театр. 1898

Режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко. Художник В. А. Симов.
Аркадина — О. Л. Книппер, Треплев — В. Э. Мейерхольд, Тригорин — К. С. Станиславский, Нина Заречная — М. П. Роксанова, Сорин — В. В. Лужский, Шамраев — А. Р. Артем, Полина Андреевна — Е. М. Раевская, Маша — М. П. Лилина, Дорн — А. Л. Вишневский, Медведенко — И. А. Тихомиров.

Легендарная премьера "Чайки" обозначила важный рубеж в истории русского и мирового театра. В этом спектакле, восторженно принятом публикой и прессой, произошло открытие чеховской драматургии и современной театральной системы. Искания европейских авторов "новой драмы" и режиссеров-новаторов, которые действовали в разных странах Европы на сценах Независимых, Свободных театров, в чеховской постановке К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко получили всеобъемлющее гармоническое завершение и неожиданный смысл.

Новая театральная система, ориентированная не на героя-протагониста, а на демократическую "группу лиц", объединенную общей судьбой и настроением.

Новое понимание сценической правды, поворачивающее внимание актера и режиссера от реализма внешнего к внутреннему реализму, к тончайшим проявлениям жизни человеческого духа.

Новое, Чеховым предсказанное, широкое и целостное понимание современного театрального стиля, в котором соединяются, незаметно переводя действие из одного настроения в другое, натурализм, реализм, импрессионизм, символизм...

Новые представления о сценичности, связанные не с внешними событиями и фабулой пьесы, а с внутренним действием, с едва заметными переменами в настроении действующих лиц.

Решающую роль в спектакле Художественного театра приобретал ритм пьесы и сценического действия, угаданный Станиславским в его режиссерском плане (знаменитые чеховские паузы).

Новые, нигде до этого не виданные, мизансцены, поразительно смелые в своей жизненной естественности, наполненные лирикой и драматизмом, психологически тонко оправданные, пренебрегающие привычной театральной условностью (сценические персонажи, сидящие спиной к зрительному залу, как если бы между подмостками и зрительным залом была возведена четвертая стена).

Мебель, вещи, обычные вещи бытового обихода, расположенные почти случайно, "как в жизни", приобретающие образную выразительность, тем более — в общении с партнерами, создающие настроение. Наконец, самое главное — правдивая, нервная, стильная игра молодой, интеллигентной труппы...

Все, все было направлено к тому, чтобы тончайшие ощущения души прониклись, как в пьесе Чехова, "неувядающей поэзией русской жизни"[1].

"Из артистов, — вспоминает Станиславский, — наибольший успех выпал на долю О. Л. Книппер (Аркадина) и М. П. Лилиной (Маша). Обе они прославились в этих ролях. Превосходно играли В. В. Лужский (Сорин), А. Р. Артем (Шамраев), В. Э. Мейерхольд (Треплев), А. Л. Вишневский (Дорн). В этом спектакле почувствовалось присутствие ярких артистических индивидуальностей, подлинных талантов, которые постепенно формировались в артистов, в боевую труппу"[2]. Сам Станиславский исполнял роль писателя Тригорина, которая ему не вполне удалась. Он играл ее однотонно, чрезмерно подчеркивал в своем герое черты безволия. Впоследствии, играя в других чеховских пьесах, он достиг совершенства.

Молодые артисты Художественно-Общедоступного театра, воспитанные на современной беллетристике, легко улавливали атмосферу и стиль конца века. Они глубоко проникли в поэтику Чехова и душу его

героев. Секреты исполнения "Чайки" они разгадывали не с помощью скрупулезного психологического анализа, снимающего с пьес Чехова поэтический пушок, как скажет десять лет спустя Станиславский, а через влюбление. Влюбленность в Чехова чувствовалась в трепетно мягкой и точной актерской манере, в звуковом оформлении, поэтических эффектах освещения первого пленэрного акта и в проникновенном интерьере четвертого.

Давно существующая версия о разделении труда между двумя постановщиками "Чайки" (Станиславский обострял нервный драматизм пьесы, а Немирович-Данченко работал с артистами, учил их чеховской лирике) нуждается в некоторой корректировке: угадав в своем режиссерском плане ритм пьесы, Станиславский дал ключ к сценическому воплощению чеховского лиризма.

После "Чайки" Московский Художественный театр приобрел репутацию театра Чехова и театра настроений. Силуэт Чайки, украсив собой раздвижной занавес театра, стал его эмблемой.

[1] *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8-ми тт. М.,1954. Т.1. С. 224.
[2] *Там же.* С. 226-227.

Б. Зингерман

"КОРОЛЬ УБЮ" АЛЬФРЕДА ЖАРРИ

Театр Эвр. Париж. 1896

Режиссер Орельен-Мари Люнье-По. Художники Анри де Тулуз-Лотрек, Пьер Боннар, Эдуар Вюйар.
Король Убю — Фирмен Жемье.

"Летоисчисление нового театрального века, — писал Г. М. Козинцев, — начинается теперь с 10 декабря 1896 года; занавес театра Эвр открылся, король Убю, герой Альфреда Жарри, подошел к рампе и сказал "Дерьмо"[1].

Поставив "ноль", определив точку отсчета на театральной шкале канувшего в вечность XIX столетия, режиссер был проницательно точен. В этот день в Париже произошло событие, смысл и значение которого оценить смогли немногие.

Внешне все походило на театральный скандал, на очередную схватку, которую французская публика не раз устраивала в зрительном зале, во всю проявляя свой темперамент и любовь ко всякого рода революциям. "Скандал! — Другого слова подобрать невозможно. Первые реплики вызвали настоящий гвалт... Зал был набит битком... Зрители стали уходить с самого начала; некоторые бурно протестовали, но не уходили... Поднялся крик, свист..." — вспоминал этот день режиссер спектакля Люнье-По[2].

Спектакль был сыгран всего один раз.

Высокая концентрация новаторских идей, которыми изобиловал спектакль, делала "раствор" действия едким и нестерпимо горьким. Понадобились десятилетия, чтобы постепенно, разводя его в нужной пропорции, режиссеры XX века поставили свои великие спектакли, сделали художественные открытия, на самом деле открытые до них на небольшой сцене театра Эвр. Идеи Жарри многое предугадали и предопределили в театральном развитии наступавшего столетия, прежде всего — концепцию тотального театра Антонена Арто, родившегося точно в год скандальной премьеры "Короля Убю".

Генератором новых театральных идей был "маленький черный человечек в слишком большом костюме, с волосами, приплюснутыми à la Бонапарт, с бледным лицом и темными чернильными глазами"[3] — Альфред Жарри, автор пьесы "Король Убю". Режиссер Люнье-По в 1896 сумел воплотить его идеи, но повторить или создать что-нибудь подобное сам он уже никогда не сможет.

В спектакле театра Эвр действие не копировало реальность, не выражало внутренний мир личности, но впервые превратилось в самостоятельную художественную реальность, черпающую законы в самой себе. Эти законы, как условия игры, задавались зрителю во время действия, в которое он сам активно включался, становясь его сотворцом.

Глядя на занавес, на котором снежинки кружили вокруг распустившихся цветов, голых веток и желтых листьев, зритель видел все четыре времени года сразу, понимая, что время действия неконкретно, как и его место, о чем перед спектаклем предупреждал сам автор: "Действие происходит в Польше, то есть нигде"[4].

Поднявшийся занавес раскрывал сцену, на которой находилась декорация, весьма конкретная в отдельных предметах и деталях. Но, собранные воедино, эти разнородные и разномасштабные предметы складывались в целостный причудливый образ.

Стихия игры, в которой воскресал и обновлялся дух старинного площадного театра, охватывала все действие спектакля.

Игра театра со зрителем происходила благодаря еще одному театральному открытию. Впервые в режиссерском театре был по-новому использован свет. Размещая источники света за спинами зрителей, Жарри и Люнье-По создали единое игровое пространство, что привело к еще одному небывалому новшеству — в "Короле Убю" впервые режиссер уничтожил линию рампы.

Рассматривая в совокупности все элементы спектакля, Жарри искал точку их сопряжения, каковой, по его мнению, является не текст пьесы, не пространство, не декорация, а собственно театральная игра, выражаемая в актере.

В провокационной жесткой манере театр Эвр показывал зрителю его гротескного двойника — короля Убю, которого играл Фирмен Жемье. Он появлялся с огромным накладным брюхом, задрапированном в странный балахон, похожим сразу и на мантию, и на засаленный халат, в маске, превращавшей его череп в конус сахарной головы. Маска Убю раскрепощала актерскую индивидуальность Жемье, делая его персонаж похожим в одно и то же время на Гавроша и на "человекодробильную машину". С быстрой четкой речью, без интонаций, с металлом в голосе, с подчеркнуто механическими жестами, как у куклы на шарнирах, папаша Убю заставлял зрителей хохотать и ужасаться одновременно.

История о том, как обыватель, для которого главное — набить пузо и выколотить деньги, становится тираном, будет одним из магистральных сюжетов XX века.

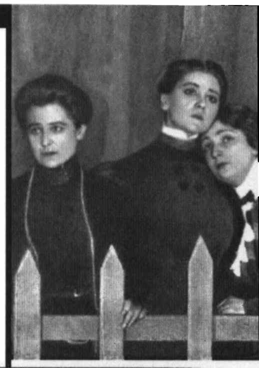
[1] *Козинцев Г. М.* Пространство трагедии // *Козинцев Г. М.* Собр. соч.: В 5-ти тт. Л., 1984. Т.4. С. 218.

[2] *Люнье-По О.-М.* Парад. Театральные воспоминания и впечатления. // В кн.: Французский символизм. Драматургия и театр. СПб., 1999. С.209.

[3] *Рашильд.* Из кн.: Альфред Жарри, или Сверхмужчина изящной словесности // В кн.: Французский символизм. Драматургия и театр. С. 229.

[4] *Там же.* С. 231.

Е. Дунаева

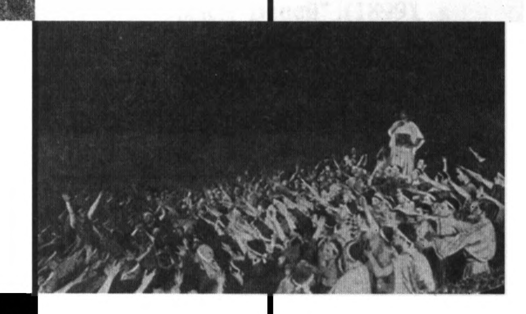


"Три сестры".
Реж. К.С. Станиславский
и Вл.И. Немирович-Данченко.
МХТ. Москва. 1901



"Сон в летнюю ночь".
Реж. М. Рейнхардт.
Новый театр.
Берлин. 1905

"Балаганчик".
Реж. Вс.Э. Мейерхольд.
Драматический театр
В.Ф. Комиссаржевской.
Петербург. 1906



"Царь Эдип".
Реж. М. Рейнхардт.
Цирк Шумана.
Берлин. 1910

"ТРИ СЕСТРЫ" А. П. ЧЕХОВА

Московский Художественный театр. 1901

Постановка К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Художник В. А. Симов.
Андрей — В. В. Лужский, Наташа — М. П. Лилина, Ольга — М. Г. Савицкая, Маша — О. Л. Книппер, Ирина — М. Ф. Андреева, Кулыгин — А. Л. Вишневский, Вершинин — К. С. Станиславский, Тузенбах — В. Э. Мейерхольд, Соленый — М. А. Громов, Чебутыкин — А. Р. Артем.

О "Трех сестрах", третьем чеховском спектакле Художественного театра (тогда еще — Художественно-Общедоступного), современники вспоминали как об одном из его счастливейших созданий. Так оно и было — по редкому согласию творческих устремлений его участников и полноте контакта со зрителем. Союз Чехова и МХТ, рожденный триумфом "Чайки" (1898) и продолженный "Дядей Ваней" (1899), в "Трех сестрах" достиг зенита и воспринимался как союз равных. Соавторство К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (непроизвольно действовавшие законы которого были загадочны для них самих) в очередной раз обнаружило, что в совместной работе эти два режиссера бывали "сильнее одного не вдвое, а втрое, даже больше" — не о них ли эта шутка Чехова, приписанная Соленому? Режиссуру и занятых в спектакле молодых актеров объединяло "искание близкой

нашим душам поэзии"[1], — так через год после премьеры объяснял причину нараставшего успеха "Трех сестер" Немирович-Данченко.

Магия спектакля была в его скрытой лирической природе. Его зерном стало трагическое столкновение лирического начала с эпическим. "У всех нас, игравших и смотревших спектакль, было такое впечатление, что они как будто ногтями пытаются открыть тяжелую-тяжелую дверь"[2], — говорила о персонажах "Трех сестер" одна из актрис. Сквозь паутину повседневности надеждам и воле человека противостояло то, что было выше его сил. Эту общую ситуацию спектакль раскрывал с максимальной конкретностью.

Развивая достигнутое в прежних спектаклях МХТ превращение сценического действия в поток вольно ветвящихся событий, Чехов (по его признанию) написал пьесу "сложную как роман". Эквивалентом ее романной структуры стала изощренная инструментовка текста, сотканная фантазией Станиславского из мельчайших актерских и режиссерских приспособлений[3]. Используя чисто натуралистические краски, Станиславский монтировал их с импрессионистической легкостью, и порой не угадать, от логики жизни или от знания новых требований сцены шел он в своих режиссерских импровизациях, направленных к тому, чтобы жизнь предстала на сцене в безусловной подлинности. Разумеется, его стремление к обезоруживавшему жизнеподобию на деле было лишь поисками новой меры театральной условности, но природа созданного им контакта сцены и зала была такова, что посещение "Трех сестер" театралы называли поездкой к Прозоровым. Оживала одна из исконных традиций национального театра, та, которая предлагала зрителю забыть, что впечатления, во власть которых его погружает спектакль, получены со сцены, а не из жизни.

Сильные стороны этой программы спектакль осуществлял с толстовской неопровержимостью. Театр избрал намеренно скромный сценический язык и пользовался им виртуозно. События пьесы разворачивались на сцене "с непосредственностью жизни", и для этого Станиславскому понадобилось на глазах зрителей множеством скрупулезно оправданных приемов дробить планшет сцены, кадрировать ее зеркало, сокращать и увеличивать ее глубину, заливать светом ее дальние планы и затенять авансцену. Его техническая изобретательность равнялась его неутомимой наблюдательности. Прозаизм декораций, выстроенных по его заданиям В. А. Симовым, был программным, как и обилие содержавшихся в них игровых точек. Чтобы передать атмосферу обжитого

семейного гнезда, были сочинены непритязательные интерьеры двух-этажного дома с разновременными пристройками и потому с разновысокими потолками и разномасштабными окнами. Воображаемая "четвертая стена" в первых актах присутствовала преимущественно в рисунке мизансцен (актеры у рампы располагались спиной к зрителям). В третьем акте она была обозначена мебелью и энергично подчеркивала угнетающую тесноту узкой комнаты Ирины и Ольги. Дворик четвертого акта был отгорожен частоколом от небольшого сада и глухими воротами от улицы, тоскливая атмосфера провинции господствовала в последней декорации спектакля.

Магия подлинности, излучаемая сценической средой, была условием рождения той "тончайшей живой плоти", в которую превращалось сценическое действие "Трех сестер", — на сцене возникала "какая-то особая органическая действительность, неисчерпаемая для анализа, но прозрачная, как волшебная призма, сквозь которую глаз созерцал скрытые процессы жизни"[4]. Такова была природа актерского ансамбля "Трех сестер", овладевшего утонченным психологизмом и являвшего собою "многократное чудо перевоплощения"[5]. Исток этого ансамбля был в природе созданной Чеховым системы образов. Определеннее, чем в его прежних пьесах, в "Трех сестрах" герой-протагонист был вытеснен "группой лиц без центра" (наблюдение В. Э. Мейерхольда[6]); почти все роли были написаны для конкретных актеров МХТ, и в построении этих ролей можно не только прочесть отражение личности будущего исполнителя, но и проследить тот путь, которым Чехов вел актера к "чуду перевоплощения", предлагая прожить конкретность чужой судьбы и, главное, видеть в своем герое одного из "группы лиц". Так написаны Вершинин для К. С. Станиславского, Тузенбах для В. Э. Мейерхольда, Маша для О. Л. Книппер, Ольга для М. Г. Савицкой, Андрей для В. В. Лужского, Чебутыкин для А. Р. Артема. Внутренней линией этих ролей в спектакле становились "страдания затоптанной души" (слова Н. Эфроса), для их воплощения потребовались яркость дополнительных красок (веселье и смех, определявшие атмосферу двух первых актов) и изгнание актерских приемов "старой школы"[7]. Развертывалось столкновение между "жизнью человеческого духа" и всей суммой "предлагаемых обстоятельств", определявших ее судьбу (если брать термины, найденные Станиславским позже). Этот конфликт актерская плеяда молодого МХТ воспринимала почти автобиографически, лично, и ощущала его общезначимость. Перевоплоще-

ние возникало в слиянии авторских и режиссерских заданий с актерской инициативой, что давалось нелегко и не сразу, но вводило в спектакль преображенными те свойства актерской личности, которые в ту пору называли ее "лирическим субстратом".

Так сложилась роль Вершинина у Станиславского. Его исполнение было камертоном спектакля — и стилистически, и в верности чеховской системе образов. Лежавший на Вершинине отпечаток военной среды Станиславский передавал с той же сценической скромностью, с какой вел основные сцены с Машей (и во втором акте, "когда она, закинув голову, тихо смеется блаженным смехом, а он смотрит на нее глазами горячими и тоскующими, восхищенными и благословляющими", и в третьем акте, во время пожара, "когда в них обоих все напряженно замерло в радостном дерзком решении и все горит мучительным экстазом еще не разрешившейся страсти"[8]). В последнем акте он появлялся погасший, с изменившимся голосом, но за наружным спокойствием этого "скитальца по русской жизни, который везде чувствует себя бесприютно", проступало его родство с романтическими героями, манившими Станиславского в его артистической юности[9]. А та застенчивость, которая в первых актах окрашивала монологи Вершинина, его стройную утопию будущего, заставляла вспомнить, что зерном лирической темы Станиславского-актера называли образ "большого ребенка".

В ходе жизни спектакля исподволь нарастала поэтизация героев "Трех сестер", первоначально театр воспринимал их строже и как бы прозаичнее. Ожидая обещанную роль в будущей пьесе, Мейерхольд писал Чехову: "Сыграть чеховского человека так же важно и интересно, как сыграть шекспировского Гамлета"[10]. Чехов ответил ролью Тузенбаха, перед уходом которого на дуэль позволил прозвучать фразе: "Барон хороший человек, но одним бароном больше, одним меньше — не все ли равно?". За словесной буффонадой Чебутыкина в этих словах скрыта чеховская требовательность к человеку, и эта грань авторской позиции сказалась в том, как Мейерхольд играл Тузенбаха — "сероватым", "умным, но бесталанным"[11]. Когда в 1902 году роль перешла к В. И. Качалову, фраза Чебутыкина стала неуместной. Качалов посмеивался над Тузенбахом, считавшим себя победителем в спорах с Вершининым, но разделял его готовность быть счастливым, придавал исполнению "характер некоторой исповеди", и уход его Тузенбаха на верную смерть был трагичен[12]. О силе впечатления, которое производила на зрителей его последняя сцена, упоминает А. Блок. Блок видел "Трех сестер" в 1909

году и написал о спектакле: "Это — угол великого русского искусства". Его размышления, вызванные этой встречей с Чеховым и МХТ, касались коренных противоречий российской действительности: "Все живем за китайскими стенами, полупрезирая друг друга, а единственный общий враг наш — российская государственность, церковность, кабаки, казна и чиновники — не показывают своего лица"[13].

Когда в 1922 году начинались зарубежные гастроли МХТ, возвращение к "Трем сестрам" после потрясений революции казалось Станиславскому невозможным; но в 1923 году в Америке на этом спектакле зрители плакали, как и в России предыдущие двадцать лет. В 1928 году к тридцатилетию МХТ был восстановлен первый — весенний, солнечный — акт "Трех сестер", и в день праздника юбиляры играли его, "забывая возраст, прелестно, совершенно обольстительно по неподдельной внутренней молодости"[14]. В жизни Станиславского-актера это выступление оказалось последним.

[1] *Немирович-Данченко Вл. И.* Избранные письма: В 2-х тт. Т. 1. М., 1979. С.153.

[2] Эти слова принадлежат Н. Н. Литовцевой, одной из исполнительниц роли Ирины. См.: Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. М., 1965. С.153.

[3] Режиссерский экземпляр спектакля см в кн.: Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского.: В 6-ти тт. Т.3. М., 1983.

[4] *Гуревич Л. Я.* Прощальный спектакль Московского Художественного театра // Слово. 1909. 5 мая.

[5] См.: *Эфрос Н. Е.* Московский Художественный театр. 1898—1923. М.-Пб., 1924. С.246. См. также: *Эфрос Н. Е.* "Три сестры". Пб., 1919.

[6] См.: *Мейерхольд В.Э.* О театре. СПб., 1913. С.139.

[7] См.: *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9-ти тт. М., 1988. Т.1. С.306 и 557.

[8] *Гуревич Л. Я.* Гастроли Московского Художественного театра. "Три сестры" Чехова // Слово. 1909. 2 апреля.

[9] *Роскин А. И.* "Три сестры" на сцене Художественного театра. Л.-М., 1946. С.58.

[10] *Мейерхольд В. Э.* Наследие. I. М., 1998. С.379.

[11] *Поссе В. А.* Московский Художественный театр // Жизнь. 1901. № 4. С.344.

[12] *Эфрос Н. Е.* Качалов. Пб., 1919. С.50.

[13] *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8-ми тт. М., 1963. Т. 8. С.281.

[14] *Марков П. А.* Книга воспоминаний. М., 1983. С.307.

О. Фельдман

"НА ДНЕ" М. ГОРЬКОГО

Московский Художественный театр. 1902

Режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко. Художник В. А. Симов.
Сатин — К. С. Станиславский, Барон — В. И. Качалов, Лука — И. М. Москвин, Настя — О. Л. Книппер, Бубнов — В. В. Лужский, Васька Пепел — Л. М. Леонидов, Василиса — Е. П. Муратова, Квашня — М. А. Самарова, Медведев — В. Ф. Грибунин, Татарин — А. Л. Вишневский.

23 августа 1902 на труппе Художественного театра была прочитана пьеса "На дне". Горький предложил МХТ гениальную и еретическую пьесу, где гамлетовские вопросы смысла бытия обсуждались подонками общества. Где непривычный натурализм отталкивающих подробностей (ошпаренные кипятком ноги, удавленник-самоубийца, ссоры проститутки с сутенером) сочетался с романтической риторикой монологов. Странный потусторонний свет рельефно выделял фигуры персонажей — убийц, шулеров, грабителей, бродяг, алкоголиков, сутенеров, содержателей ночлежки.

"Бывшие люди", скатившиеся на самое дно жизни, не имели никаких шансов выбраться отсюда. С этого "дна" не уйти. Мир горьковской ночлежки беспощаден к человеку. В нем потеряны понятия награды и воздаяния. Никто не спасется — ни мудрец, ни праведник. Умирает кроткая Анна, убивают мерзкого домохозяина, вешается горький алкоголик с нежной и слабой душой. Каторга грозит и злой жене, и удалому вору. Бесследно пропала чистая и добрая Наташа. Пытающийся жить по "закону" Татарин раздробил на работе руку, и не дождется его теперь далекая татарка, которая "закон помнит".

Для Станиславского вводом в пьесу стало впечатление от экскурсий по ночлежкам Хитрова рынка. Потрясенный бытом ночлежных домов, он вносит в режиссерский план массу остро замеченных подробностей: ему важно, что под мундиром Медведева — грязная русская рубаха, а Сатин спит на собственных башмаках, завернутых в верхнюю одежду. Станиславскому было необходимо почувствовать жизнь этих

людей — ощущение грязной одежды на теле, скученности немытых тел в пространстве, где нет возможности уединиться, где все — на людях. Его волновали не слова о Человеке, не философия Луки или его спор с Сатиным. В трагедии бытия, предложенной Горьким, его занимал тоскливый ужас ежедневного бессмысленного существования "бывших людей", у которых единственный выход — в смерть.

Для Немировича-Данченко важным было другое. В безнадежной игре с судьбой горьковские герои сохраняли главное — храбрость, силу духа, здравый смысл и чувство юмора. Не загромождать пьесу, не отяжелять, не глушить авторский звук, не затемнять свет — вот смысл призывов Немировича к актерам. Он повторял как заклинание: "бодрая легкость" — ключ сценического решения "На дне". "А в этой бодрой легкости вся прелесть тона пьесы. И если мне будут говорить, что это постановка Малого театра, я уверенно скажу, что это вранье. Напротив, играть трагедию (а "На дне" — трагедия) в таком тоне — явление на сцене совершенно новое"[1]. Немирович-Данченко нашел, по выражению Станиславского, "настоящую манеру играть пьесы Горького", хотя сам Станиславский эту манеру — "просто докладывать роль" — не принял[2].

Разногласия постановщиков привели к тому, что впервые ни Станиславский, ни Немирович-Данченко не подписали афиши. Не появились имена режиссеров и тогда, когда определился оглушительный успех спектакля. "Стон стоял. Было почти то же, что на первом представлении "Чайки". Такая же победа [...], — писала Книппер мужу. — Главная-то красота спектакля та, что не сгущали краски, было все просто, жизненно, без трагизма. Декорации великолепны. Театр наш снова вырос"[3].

На сцене возникал незнакомый, пугающий мир ночлежки. В грязном темном подвале с тяжелыми каменными сводами, среди низких осклизлых нар с кучей наваленного грязного тряпья жили, страдали, умирали, философствовали люди, о которых Влас Дорошевич напишет после премьеры: "Вы, зритель, почувствовали, что он, бывший арестант, шулер, ночлежник, выше вас в эту минуту и умственно и нравственно"[4]. Актеры играли с достоверной точностью, но и с ощущением трагической приподнятости персонажей над грязной действительностью. Книппер подчеркивала в дешевой проститутке Насте, кутавшейся в грязную кофту и смолившей папиросы, пронзительную тоску по любви (пусть вычитанной из дешевых романов). В живописном Сатине — Станиславском жили прирожденная гордость, дерзость насмешника, сила, внушающая уважение. Качалов нашел в Бароне ту смесь чванства и самопрезрения,

униженности и врожденного аристократизма, которая заставляла зрителей одновременно смеяться над этим облезлым остзейцем и сострадать ему почти против воли. Рецензенты хвалили хрупкую прелесть Наташи в исполнении М.Ф. Андреевой, сочную игру М.А. Самаровой (Квашня), теплый комизм В. Ф. Грибунина (Медведев).

В персонажах угадывался лежащий за словами, за непосредственными событиями неясный свет надежды, той самой надежды, которая рождается только на пожарище души. Не в торжествующих уверениях "Человек — это звучит гордо", а в самих этих людях из ночлежки, как их играли актеры МХТ, было оправдание Человеку. И наиболее сильно этот мотив звучал в роли Луки в исполнении Москвина. Как когда-то царь Федор, его Лука стал для зрителей нравственным центром спектакля. В Луке — Москвине жила жалость к жизни, та самая страсть жалости, о которой Достоевский сказал, что она "пуще любви". Лука стал любимой ролью-спутником Москвина, которую он играл около сорока лет. Небольшого роста, опрятный старичок, много повидавший на своем веку, с ироническим огоньком в глазах постепенно от сцены к сцене вырастал, по выражению Н. Е. Эфроса, — в "воплощение добра и любви в ее евангельском смысле"[5]. Тихо, убежденно напутствовал он умирающую: "А Господь — взглянет на тебя кротко-ласково и скажет: знаю я Анну эту! Ну, скажет, отведите ее, Анну, в рай! Пусть успокоится... знаю я, жила она — очень трудно... очень устала... Дайте покой Анне..." И верилось, что этот человек пришел откуда-то издалека и ведомо ему то, чего не знают другие.

Вскоре после премьеры Горький разочаровался в постановке и обвинил Художественный театр, прежде всего Москвина, в идеологически неверном прочтении его пьесы. Станиславский невзлюбил себя в Сатине и всю постановку окрестил "Малым театром" (это обвинение стало острой незаживающей обидой для Немировича-Данченко). Но споры и разногласия создателей не повлияли на счастливую жизнь спектакля. Сдвоенная нота ужаса и восторга, так жадно востребованная публикой премьеры, еще долгие годы вызывала ответный ток в зрительном зале.

[1] *Немирович-Данченко Вл. И.* Избранные письма: В 2-х тт. М., 1979. Т.1. С. 307.
[2] *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8-ми тт. М., 1960. Т. 7. С. 252.
[3] Ольга Леонардовна Книппер-Чехова.: В 2-х частях. М., 1972. Ч. 1. С.155-156.
[4] *Дорошевич В.* "На дне" в Художественном театре // Русское слово. 1902, № 349.
[5] *Эфрос Н.* "На дне" // Московские ведомости. 1902, 23 декабря.

О. Егошина

"СОН В ЛЕТНЮЮ НОЧЬ" ВИЛЬЯМА ШЕКСПИРА

Новый театр. Берлин. 1905

Режиссер Макс Рейнхардт. Художник Эрнст Штерн. Композитор Феликс Мендельсон.
Основа — Георг Энгельс, Деметрий — Эдуард фон Винтерштейн, Лизандр — Александр Эккерт, Гермия — Люси Хефлих, Елена — Эльза Хаймс, Пек — Гертруда Эйзольт, Оберон — Тилла Дюрье.

Ко времени премьеры шекспировского "Сна в летнюю ночь" Макс Рейнхардт был уже известен не только в Берлине, но и по всей Германии, знали о нем и за пределами немецкоязычного мира. Актер из Дойчес-театра Отто Брама называл себя режиссером, и хотя это слово было известно в Германии еще с гетевских времен, — так впрямую именовать себя еще не стало привычным. Премьере комедии предшествовали гастроли Рейнхардта с группой молодых актеров по югу Германии и в Австрии в самом конце XIX века, театрализованные пародии в берлинском кабаре "Пропади все пропадом", а главное — работа в качестве художественного руководителя и главного режиссера Маленького театра[1], открытого в августе 1902 года для того, чтобы познакомить берлинскую публику с современной драматургией: с пьесами Метерлинка и Уайльда, Шницлера и Гофмансталя.

Первые рейнхардтовские спектакли собирали избранную публику, посмотреть режиссерские опыты приходили критики, драматурги, музыканты, коллеги-актеры. Они-то и создали молодому актеру, игравшему по преимуществу стариков, имя и авторитет, признали его право именовать себя *режиссером-постановщиком*, быть возмутителем спокойствия в художественной среде. Рецензируя рейнхардтовские спектакли, умные и часто очень проницательные критики никак не могли найти определение стилю рейнхардтовского Маленького театра. Кто-то писал о торжестве венского модерна, кто-то о последнем торжестве натурализма, вспоминая Золя, кто-то порицал режиссера за оперность. В постановке "Сна в летнюю ночь" все эти, будто бы противоборствующие стили проявились сполна.

На самом деле Рейнхардт использовал в своем спектакле то, что было придумано другими: поворотный круг, так всех удививший, с 1896 года был сооружен в Мюнхенском оперном театре, а травяной ковер несколькими годами раньше расстилался на сцене в том же "Сне в летнюю ночь" у англичанина Бирбома Три. А листья на деревьях могли колебаться и шелестеть в придворных театрах эпохи барокко.

И дело было не в том, что кусты и деревья очень походили на настоящие (лепились из папье-маше с сучками и наростами), а при помощи специальных шприцев на сцене разбрызгивался хвойный эликсир — загадка этого спектакля в осуществлении единой воли режиссера-творца, создавшего на сценической площадке собственную реальность, вторую, ту самую, о которой грезили романтики и о которой мечтал Гофман.

Вращался круг, звучала музыка, качались подвешенные на ниточках фонарики-светляки в лесном царстве Оберона, зарывались в траву влюбленные, носился по сцене, цепляясь за деревья, кувыркаясь и гримасничая маленький Пек, и все подсвечивалось не фронтальным светом, а снизу — через стеклянные панели в глубине. При помощи простых приспособлений Рейнхардт добивался изменчивости картины, в ряде эпизодов сказочный лес становился зловещим: деревья качались, ветви напоминали крючковатые руки, а волшебный цветок в руках Пека казался недобрым пламенем. Лес был живой, настоящий, не приснившийся, неожиданный и небезопасный. Недаром сам Рейнхардт на одной из репетиций обмолвился, что власть лесных духов чрезмерна у Шекспира и лишь музыка может и должна эту власть одухотворять и по-своему укротить, чтобы ни у кого не возникли ассоциации с гетевским Лесным царем. В театре Рейнхардта всегда торжествовала жизнь, даже в самых мрачных сюжетах звучали ободряющие ноты, а в финале, что и было продемонстрировано в "Сне", сцену заливал ослепительный свет и такой же яркий свет загорался в зрительном зале, объединяя актеров и публику на празднике театра.

Режиссерская воля Рейнхардта превращала шекспировский спектакль в развернутый музыкальный экспромт — с двумя темами, а не с тремя, как то диктует сюжет: лесная феерия — афинский двор — ремесленники, готовящие спектакль. На райнхардтовской сцене ремесленники вовлекались в волшебный круговорот: не только Основа, ставший жертвой игры Оберона, но и все остальные. Среди деревьев, в

неверном свете они становились похожими на лесных существ, приобретая неожиданно призрачность и бестелесность, смотрелись тенями.

Тематическое двуголосие впервые было опробовано Рейнхардтом в этом спектакле — и музыкальность определялась не только и не столько использованием музыки Мендельсона, — прорабатывались ритмические лейтмотивы, сталкивались различные мелодии. Обитатели леса, влюбленные и ремесленники, оказавшиеся в волшебном мире, двигались и говорили, читали шекспировский текст по-другому, чем Тезей и Ипполита. В лесу пластика персонажей становилась импрессионистически не завершенной, отнюдь не балетной, чем до Рейнхардта грешили создатели своих версий "Сна". При дворе, в начальных и завершающих действие эпизодах двигались и жестикулировали поиному, с классицистской, веймарской строгостью и отточенностью.

Критики спектакля расходились во мнениях по поводу лесных сцен и последнего акта. Исполнитель роли Деметрия Эдуард фон Винтерштейн считал, что именно финал наиболее удачен и зрелищен, хотя спустя много лет в своих воспоминаниях с восторгом описывал, как уставшие ложились на пахнувшую хвоей траву и под звуки ноктюрна теряли ощущение реальности, полностью погружаясь в сказочный мир[2].

Поворотный круг позволял быстро изменять место действия и при последних звуках ноктюрна менялось освещение и появлялись Тезей, Ипполита и их свита. Вместо лесной феерии, вместо кустов и светлячков на всем пространстве сцены был размещен амфитеатр — настоящий мрамор имитировался столь же успешно, как листья и трава. На небольшой сцене своего театра Рейнхардт развертывал грандиозную картину, может невольно, а может намеренно вызывая ассоциации с античной сценой, представая наследником тех далеких и великих традиций. На ступеньках амфитеатра располагалась свита, вполне многочисленная. Рейнхардт будто в шутку репетировал свои будущие массовые действа. И все-таки главным в спектакле оставался лес, недаром в финале перед античным амфитеатром появлялся озорник Пек и, размахивая руками, прыгал по ступенькам, прощаясь со зрителями. Гертруда Эйзольдт, двумя годами ранее сыгравшая у Рейнхардта уайльдовскую Саломею, подвижная и гибкая, с ломким, "с трещинкой" голосом будто отдыхала после своих роковых героинь (кроме Саломеи была еще Лулу в "Ящике Пандоры" Ведекинда). Косматое существо, — не то гном, не то кобольд, не то чертенок из низших слуг Сатаны, поистине "дух стихий", как называл подобные феномены Гейне, поражало зри-

телей своей энергией, заражало озорством и весельем. Несмотря на короткие козлиные рожки и хвостик, Эйзольдт в отдельных эпизодах напоминала расшалившегося ребенка, капризного, но обаятельного. В сценах с ней проигрывала очень тонкая и нервная "декадентка" Тилла Дюрье — Оберон[3]. Рейнхардту казалось, что двойная травестия произведет нужный эффект и ревность Оберона предстанет призрачной игрой. Кроме Пека, все остальные сказочные персонажи по замыслу постановщика в реальном по фактуре, хотя и сказочном лесу, должны будто бы лишиться материальности. Романтические реминисценции, Фуке де ла Мотта с его хрестоматийной для немцев Ундиной до Виллис из адановской "Жизели" в рейнхардтовском спектакле очевидны. Театральное пространство "Сна в летнюю ночь", созданное волей режиссера-профессионала, — это пространство романтического двоемирия, что не очень соответствует Шекспиру, но подтверждает органическую, легко установленную связь с романтической, немецкой прежде всего, романтической традицией. Ведь Рейнхардт не мог не знать, что именно романтики ратовали за единую режиссерскую волю, призывали прийти в театр творца-демиурга. Макс Рейнхардт никогда не хотел признать, что таковым демиургом пришел в немецкий, и — шире — европейский театр, он называл себя профессионалом, впоследствии его стали именовать Мастером. Но традиция властно влияет на художника, а Рейнхардт, несмотря на все свои открытия, которые были еще впереди, всегда пребывал в роли традиционалиста. Именно поэтому, после премьеры "Сна в летнюю ночь" оценки современников не были единодушными. Многих, в том числе и самих рейнхардтовских актеров, смущала очевидная агрессивность воздействия на зрителей, усиливавшаяся благодаря непривычной для того времени целостности и цельности спектакля. Феномен театральности, тоже возникавший как художественная проблема в романтических штудиях, очень занимал Рейнхардта. Он не стремился утверждать, что истинная жизнь, подлинная реальность — это реальность сценического мира, театрального пространства, где все возможно и где, тем не менее, все — игра. Но избыточностью сценических эффектов, упоением красотой и даже красивостью, вопреки себе превращался в сторонника апологетов модерна, не разделяя убеждений, что настоящее — это искусство, блистающий и завораживающий мир театра. Зрители уходили с представления шекспировской комедии отчасти околдованные, чтобы не сказать одурманненые. Режиссерский гипноз оказывался чрезмерным, хотя на самом деле Рейнхардт

демонстрировал лишь профессионализм высокого класса, профессионализм в сфере еще не освоенной ни зрительской, ни эстетической мыслью.

Как бы то ни было, с постановки "Сна в летнюю ночь" ведет отсчет эра режиссуры в театральном искусстве Германии.

[1] Рейнхардт назвал первую сцену "Die kleine Theater", что означает малая сцена, камерная. Перевод "Малый театр" в русскоязычном пространстве вызывает ненужные ассоциации.

[2] См. Eduard von Winterstein. Mein Leben und meine Zeit. Berlin. 1954. S.340.

[3] Перенося спектакль на сцену Дойчес-театра, Рейнхардт поручил роль Оберона Сандро Моисси.

Г. Макарова

"БАЛАГАНЧИК" А. А. БЛОКА

Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. Петербург. 1906

Режиссер В. Э. Мейерхольд. Художник Н. Н. Сапунов. Композитор М. А. Кузмин.

Пьеро — В. Э. Мейерхольд, Коломбина — М. А. Русьева, Арлекин — А. А. Голубев, Автор — А. Н. Феона, Паяц — П. Ф. Шаров, Первая пара влюбленных — Е. М. Мунт, А. Я. Таиров, Вторая пара влюбленных — В. П. Веригина, М. А. Бецкий, Третья пара влюбленных — Н. Н. Волохова, В. В. Горевский.

В окоеме синей пустоты стоит посреди планшета маленький белый театрик с красным плюшевым занавесом, расшитым золотыми звездами. Над ним — паутина веревок и проволок, уходящая ввысь. Неприкрытые колосники? Или ваги, которыми свыше управляются марионетки? Грохот барабана. Из-за занавеса выскальзывает суфлер, деловито забирается в свою будку, зажигает свечи. Музыка ("музычка с ядом" — как скажет о ней ее автор, поэт Михаил Кузмин). Занавес раздвигается.

На сцене театрика поставлен трехстенный павильон с двумя дверями и окном, в котором видна нарисованная на бумаге даль. У окна, на золоченом хрупком стульчике сидит Пьеро в белом балахоне с красными помпонами пуговиц. Склонив голову на блюдо испанского жабо и обвернув одну ногу вокруг другой, он смотрит в эту даль. Ждет свою невесту.

В глубине сцены, фронтально, стоит длинный стол. За ним, лицом к публике, "мистическое собрание". Физиономии взволнованы. Долго смотрят в зрительный зал, затем — направо, налево, снова на зрителя. Руки на столе, пальцы дрожат и бегают. Ждут Смерть.

Встреча Пьеро и "мистиков" с Невестой—Смертью—Коломбиной принесет им много ожидаемых неожиданностей. Встреча Мейерхольда с пьесой Блока станет событием в истории мирового театра XX века. Так же, как и столкновение Станиславского с чеховской "Чайкой", она явит собою пример рождения сценического языка из содержания и формы великой драматургии. Своими стихами и ремарками Блок, в известном смысле, обучит Мейерхольда тому условному театру, той символистской (во второй половине века ее назовут метафорической) мизансцене, которую режиссер будет развивать, оттачивать и совершенствовать в дальнейшем, обогащая ею — впрямую или заочно — всех людей театра минувшего столетия.

Конечно, продолжая двигаться ранее избранной дорогой, Мейерхольд и сам пришел бы к открытиям "Балаганчика". Залогом тому служат и его опыты жесткого действенного построения спектаклей в провинции (основанные на точном учете воздействия на актеров и публику монтажа материальных объектов зрелища), и его отказ от принципа "жизнеподобия" в пользу "сверхжизненности" символистского театра, поэтика которого была им разработана еще в московском Театре-Студии на Поварской (1905). Зерно всегда всходит лишь в подготовленной почве. Влияние есть процесс обнаружения в чужом художественном тексте формулировок, вот-вот готовых сорваться с собственных уст. Однако ускорение, приданное внутреннему развитию Мейерхольда встречей с "Балаганчиком", оказалось столь мощным, что зрелище, которое увидела публика театра Комиссаржевской в канун Нового, 1907-го, года, напрочь выламывалось из ряда предыдущих спектаклей режиссера.

Используя прием пластической стилизации, остранения актерского существования, Мейерхольд в постановках Метерлинка сумел сотво-

рить на подмостках призрачный мир идеального бытия духа, найти сценический язык, предельно сглаживающий контраст между земной реальностью актерского тела и космической отвлеченностью символистских пьес. Режиссер погружал персонажей в целые океаны молчания, под которым подразумевал не только бессловесность, но и бездвижность. Привычная связка реплик и жестов здесь еще не разрушалась. Только разряжалась.

Выявление "несказáнного" смысла символистской драмы становится для Мейерхольда возможным прежде всего через видимое глазом. Уже тогда, в пору театра "неподвижного", режиссер смутно ощущал, что именно движение лежит в основе сценического искусства. И именно на движение где-то там, в тайниках подсознáния, нанизывались жемчужины бесценных элементов театральной игры — все эти замечательные лацци, гуммозные носы и ватные толщинки, посыпанные мукою лица, деревянные мечи, и чудился какой-то из детства, а может из пра-прадетства выплывающий спектакль, веселый и грустный, поэтичный и грубый, страшный и добрый — театральный спектакль...

Выдумывая постановочные "планы" к пьесе Блока, Мейерхольд многое понял и переоценил в собственном режиссерском опыте. Столкновение со старинными масками открыло ему возможность трансформации принципа "все не как в жизни". Ведь маски, откровенно играющие с партнерами по обе стороны рампы, воспринимающие своих зрителей как соучастников игры, — одновременно обретаются и вне жизни и внутри нее. Они существуют в той точке пространства, которая преобразует реальность жизни в некую новую реальность, параллельную первой, принадлежащую ей, но и независимую от нее. Имя этой точке — подмостки.

В самой природе театра заложена условность, и вовсе не надобно ее бояться или стыдиться. Раз люди пришли в театр, то им и показывать следует театр! Действие спектакля должно вершиться именно в театре, магией режиссуры перенесенное сюда изо всех мыслимых и немыслимых уголков пространства и воображением зрителей вновь помещенное туда, куда позволяет его поместить смысл происходящего и развитость этого самого зрительского воображения.

Русское режиссерское авторство, возникшее (в ранней практике МХТ) с мечтой о победе над сценической условностью, пришло к сознательному ее утверждению, к намеренному обнажению условной природы театра. Условность не противополагалась единству, а признавалась его признаком.

Извечные маски балаганных пантомим одарили режиссера всем многообразием возможностей, таящихся в этой простонародной традиции. Ему открылась сила жеста и чарующая прелесть позы, величайшая выразительная сила движения. И именно на движении, на резкой смене ритма, на иронически осмысленной традиционной позе был построен "Балаганчик".

Так рождался метод сценического гротеска, способного выразить (в "условном неправдоподобии", конечно,) всю полноту жизни"[1]. Драматургия Блока не поддавалась статичной схематизации. Она требовала динамического, действенного сгущения житейских обстоятельств до символа, до знака.

Сам факт появления Арлекина, Пьеро и Коломбины в стенах культурного интеллигентного театра выглядел вызывающе. В не меньшей степени фраппировало зрителей то обстоятельство, что "примитивные" страсти балаганных паяцев выглядели человечнее, мудрее, чем надуманные символы "мистиков".

В тексте лирической драмы Блока говорится, что Коломбина превращается в картонную куклу. Режиссер и художник спектакля свой "Балаганчик" построили из картона почти целиком. Дешевый, искусственный, ломкий материал был для поэта метафорой псевдобытия. Для Мейерхольда и Сапунова он стал мертвой плотью театрального реквизита, оживляемого игрой — инструментом инобытия сценического искусства.

Появлявшийся из-под стола "мистического собрания" Арлекин, звеня бубенцами, уводит Коломбину в снежную ночь. Ничком, "как поломанная кукла"[2], лежит на полу Пьеро. "Мистики" в ужасе исчезают. За столом остаются лишь неподвижные торсы — безголовые и безрукие. "Оказывается, это из картона были выкроены контуры фигур и на них сажей и мелом намалеваны были сюртуки, манишки, воротнички и манжеты"[3]. И только актеры своей игрой, магией театрального действа наделяли картон свойствами живой плоти.

Посетители театра Комиссаржевской были оскорблены, узнавая в "мистиках" себя. Но главным раздражителем стала вовсе не задиристая и резкая насмешка над одной из генеральных идей эпохи. Взрыв негодования был вызван тем, что режиссер — впервые в истории театра — сознательно отказывался от всякой иллюзорности. Подмостки становились подмостками, на них царила единственная реальность — реальность театрального искусства.

Позже, в 1920-е, на репетициях театра своего имени Мейерхольд любил вспоминать, что публика 1906 года не могла выдержать той стремительности, с какой развивалось действие его "Балаганчика". Даже в этом спектакль опережал свое время, вертящейся шутихой кружил головы петербуржцев, привыкших к чинной размеренности театральных ритуалов. Коротенькую драму Блока постановщик до предела насытил динамикой: выскакивал из кулис привязанный на веревку Автор, кружились маски, "истекал клюквенным соком" перегнувшийся через рампу Паяц, прыгал в нарисованную в окне даль Арлекин, взвивались ввысь декорации театрика, печально взмахивал длинными рукавами Пьеро...

Художественный смысл спектакля явственнее всего читался в мейерхольдовском исполнении роли Пьеро. Как некогда Треплев, Пьеро дал Мейерхольду возможность лирического самораскрытия. Совпадение судьбы и роли оказалось таково, что даже не видевший "Балаганчика" Эйзенштейн всю свою жизнь рисовал и описывал Мастера в образе белого паяца. Ломкий, спиралью закрученный и одновременно весь состоящий из углов Пьеро Мейерхольда печально наигрывал на дудочке тему одиночества, мрачной мировой пустоты, в которой крутятся — как снежинки — образы-сущности, сталкиваясь и разлетаясь вновь. Их движение хаотично. Они подчинены ветру — внешней таинственной силе, совсем не соприродной им. Неслиянные в движении, они умеют лишь слипаться в мертвый картонный снег, утрачивая искру света в пошлой спрессованности будней. На взгляд со стороны — это немного смешно и очень грустно. "И улыбаемся от ужаса, и смеемся над своими улыбками, — напишет Корней Чуковский. — Это очень сложная, очень утонченная эмоция"[4].

Очевидно, что способность к столь изысканным переживаниям — удел немногих. Бешеный всплеск совсем иных эмоций зрителей "Балаганчика" Мейерхольд впоследствии часто трактовал как методологический урок. Единовременность оваций и обструкций казалась режиссеру той самой идеальной реакцией, которую должно вызывать подлинное произведение любого искусства, а сценического — в особенности. "Пусть часть зрительного зала шикала Блоку и его актерам, — писал Мейерхольд — театр был театром. И, быть может, это-то обстоятельство, то есть то, что публика осмелилась так неистово свистать, лучше всего доказывает, что здесь установилось отношение к представлению, как к представлению театрального порядка"[5]. Русское сценическое

искусство возвращало себе в "Балаганчике" изрядно подзабытые театральные качества.

[1] *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы.: В 2-х частях. М.,1968. Ч.1. С. 225.

[2] *Рудницкий К. Л.* Мейерхольд. М.,1981. С.117.

[3] *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы.: В 2-х частях. Ч. I. С. 228.

[4] *Чуковский К.* Петербургские театры // Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике. 1892—1918. М.,1997. С. 104.

[5] *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы.: В 2-х частях. Ч. I. С.208-209.

В. Щербаков

"ЦАРЬ ЭДИП" СОФОКЛА

Цирк Шумана. Берлин. 1910

Режиссер Макс Рейнхардт. Художник Эрнст Штерн.
Эдип — Пауль Вегенер,ココ Тересий — Макс Рейнхардт, Иокаста — Тилла Дюрье.

Зрители, пришедшие в цирк Шумана в начале ноября 1910 года, были наслышаны о необычном спектакле в Мюнхене. Директор Дойчес-театра Макс Рейнхардт показал два месяца назад в мюнхенском фестхалле "Царя Эдипа" — на представлении присутствовало три тысячи зрителей, но сам режиссер не считал этот спектакль премьерным, оценивая баварский опыт как генеральную репетицию перед встречей с берлинской публикой.

Цирковая арена пуста, но спектакль явно начался: освещен амфитеатр на арене, на помосте, будто статуя, застыл актер в тоге, и прислушивается к гулу голосов, все нарастающему. Слов различить невозможно, голоса все громче и громче, наконец, отчетливо прозвучал клич, зов, жалоба: "Эдип! Эдип, царь, помоги!" А сцена-арена по-прежнему пуста... Крики становятся все исступленнее, имя правителя Фив выкрикивается как заклинание, как последняя, безнадежная, а потому неистовая мольба о помощи. Потом — мгновение тишина, и на арене появляется толпа, устремляясь к Эдипу, простирая к нему руки. Голоса звучат, а толпа застывает: серые хитоны, руки, воздетые в едином порыве, и

царь над толпой, один в белом, бессильный, но спокойный, монументальный даже. В спектаклях Макса Рейнхардта часто сталкиваются диаметрально противоположные пластические решения: Пауль Вагнер напоминал античную статую, даже не греческую, а скорее римскую, цезарианских времен, а толпа статистов — будущие экспрессионистские спектакли и фильмы. Правда, театру экспрессионизм был еще чужд: художники, проповедовавшие новые формы, стремились уехать из города, исповедуя новый руссоизм, а первые пьесы, в центре которых мятущиеся неприкаянные юноши-страдальцы и поэты были известны очень узкому кругу посвященных.

Переводчик софокловой трагедии Гуго фон Гофмансталь предложил не просто перевод, а своего рода версию. Рейнхардт, не зная греческого языка, не обратил внимания на этот факт. В последние месяцы перед премьерой он был занят перепиской с берлинскими властями, решал финансовые вопросы, проблемы аренды и т.п.

Гофмансталь просто снял начальную пантомиму — у Софокла жрецы, дети и юноши с масличными ветками в руках садятся на ступени перед статуями богов. Никаких статуй у Рейнхардта не предполагалось — фиванские жители не чинно рассаживались на ступеньках жертвенников, а бросались на землю, вопили, извивались — и неожиданно застывали, будто пораженные какой-то неведомой силой. Толпа была многочисленна, сотни людей сливались в неразличимую массу, и голоса звучали как один вопль страха, тревоги и неожиданно — угрозы.

Вегенер произносил первые слова своего монолога с интонацией официальной речи — царя перед подданными. "Бедные дети мои" — обращение не окрашивалось сочувствием, вегенеровский Эдип с первых мгновений действия верил в себя, верил в то, что сможет избавить свой народ от страшной напасти — чумы, что косила жителей Фив. В пластике Вегенера преобладало сходство с императорами Рима, рок его не страшил, толпе он был недоступен.

Поразительно, что премьерный спектакль, как и последующие гастрольные (а "Эдипа" видели зрители Праги и Москвы, Санкт-Петербурга и Стокгольма, Мюнхена и Вены) описан очень скупо: внимание уделяется началу, этому пугающему и во многом пророческому появлению толпы, и — все. Лишь по записям самого Рейнхардта и воспоминаниям участников спектакля, можно восстановить весь ход действия, в самом деле не сводившегося к ударной, ставшей хрестоматийной и воспроизведенной во всех учебниках начальной мизансцене.

Актеры испытывали заметные трудности, связанные с произнесением текста, хотя сам постановщик убеждал их не бояться циркового пространства, убеждая, что масштабы не столь и велики: цирковая арена имеет диаметр 13,5 метров. Акустика, правда, в цирке совершенством не отличалась и потому Рейнхардт, задолго до Бертольта Брехта уделял внимание по преимуществу "пластическому диалогу", интенсивному жесту и разрабатывал световую партитуру — особое освещение (при несовершенной технике тех лет остались загадкой некоторые эффекты) позволяло своеобразно укрупнять фигуры актеров, создавая дополнительный объем и даже будто "вытягивая" фигуры по вертикали.

Рейнхардт сам участвовал в своей постановке "Эдипа", исполнял роль слепца Тересия. Его первое появление проходило подчеркнуто незаметно, невысокого роста старик с мальчиком-поводырем поднимался на помост к Эдипу неохотно, против воли. Рейнхардт, что ему всегда было свойственно, в отличие от Вегенера, играл очень, как сам любил определять, "подробно", хромая и шаркая, перебирая рукой запутанные волосы, в первых репликах проглатывая слова. Но постепенно, — именно постепенно, — отказывался от натуралистических подробностей и от жанризма. Главным становился диалог, решенный как поединок воль. Эдип стремился все узнать и выяснить, Вегенер приказывал, угрожал, в его голосе звучал металл, он не хотел жалеть растерянного упрямого старика. А Рейнхардт — Тересий царя именно жалел, зная финал и зная все о судьбе Эдипа.

Вегенер оставался надменным и высокомерным до самого рокового мгновения — мига познанья истины о себе. Рейнхардт не любил петь хвалу героизму, но никогда не спорил с актерами: актерские намерения подсказывали режиссеру повороты действия на сцене, пластические и пространственные решения. Вероятно, наблюдая за Вегенером — Эдипом как партнер, готовя с ним роль как режиссер, Рейнхардт уже видел иного исполнителя фиванского царя, иную окраску действия, иную атмосферу и характер своего спора с партнером по ходу сюжета античной трагедии.

Рейнхардт почти никогда не ставил спектакль с одним составом, а всегда пробовал разных актеров, выпуская премьеру с одним, он представлял себе в той или иной роли исполнителя, во всем противоположного участнику премьеры. Мизансцены, как правило не менялись, но спектакли оказывались очень разными.

В постановке "Эдипа" Рейнхардт широко пользовался "прожекторами-пистолетами", которые прорезали темноту, выхватывая то одну, то другую фигуру. Все действие строилось на контрастах, и переходы от ярчайшего света к полной темноте, когда был слышен только рокот толпы, неожиданные крики после мертвой тишины — производили на публику почти шоковое впечатление, что утонченным зрителям не нравилось, вызывало чувство отторжения, казалось грубым и безвкусным.

Постановщик действительно не щадил публику, используя броские, опять же пророчившие о близкой эре экспрессионистского театра формы и в то же время ведя привычный диалог с традицией. Рейнхардт знает, что работает с античной трагедией и посылает зрителям убедительный сигнал: "...Вот Иокаста начинает понимать, что муж Эдип — ее сын!.. Несчастная женщина открывает рот для крика, но от ужаса так и застывает в молчании. Окаменевшее лицо, широко открытый рот... Как все это походит на знаменитую трагическую маску древней скульптуры!"[1] — это описание принадлежит участнику массовки гастрольного спектакля в Вене, будущему режиссеру и исследователю театра Бернарду Райху. А другой актер — один из толпы, будущий протагонист экспрессионистских спектаклей, Фриц Кортнер, пережив трагедию Германии в эмиграции, признается, что не сразу понял рейнхардтовское предвидение, — скорее на интуитивном уровне, главной коллизии XX столетия, главной драмы недавно минувшего века, — "восстание масс"[2]. В самом конце первого десятилетия прошлого века аполитичный в сущности режиссер предсказал возможное, точнее неизбежное превращение людей, народа в толпу, слепую и неразумную, бессильную и агрессивную, перед лицом всеобщего бедствия и пред очами властителя. XX век, если говорить об античных версиях и парафразах, начался с интерпретации мифа об Электре (опера Рихарда Штрауса) и мифа об Эдипе. Месть порождает месть, а от судьбы не уйти: пролог предвещал трагическое действо и оказался безошибочным.

Сценическое пространство в глазах Рейнхардта всегда имело свою символику, пусть и нетрадиционное пространство цирковой арены. Движение вверх означало победу и преодоление, падение и крах героя должны были иллюстрировать мизансценически, с плакатной ясностью. И Эдип — Вегенер после диалога с гонцом из Коринфа и старым пастухом сначала застывал все еще в величественной "римской" позе на помосте, а потом, зажимая уши, чтобы не слышать громкий и пронзи-

тельный вопль толпы, скатывался по ступенькам вниз и лежал, свернувшись бесформенным комком. Толпа рассеивалась, поверженный герой был никому не нужен.

Размышляя о рейнхардтовском "Эдипе" и современники, и потомки, не переставая, задавали себе и другим вопрос, что для режиссера в этом спектакле важнее всего — воздействие на публику ударными зрелищными эффектами, профессиональное самоутверждение, упоение собственными постановочными возможностями — или настойчивое стремление понять время и перспективы века, резкими, плакатными даже формами сотворенное послание-предупреждение, которое поняли спустя годы после премьеры, поняли и ужаснулись запоздало "массой-тысяченожкой" на арене старого берлинского цирка.

[1] *Райх Б.* Вена — Берлин — Москва — Берлин. М., 1972. С.38.
[2] *Kortner F.* Aller Tage Atend. München, 1976. S.110.

Г. Макарова

"БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ"

Отрывки из романа Ф. М. Достоевского.
Московский Художественный театр. 1910

Инсценировка Вл. И. Немировича-Данченко.
Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский. Художник В. А. Симов.
Федор Павлович Карамазов — В. В. Лужский, Дмитрий Карамазов — Л. М. Леонидов, Иван Карамазов — В. И. Качалов, Алексей Карамазов — В. В. Готовцев, Смердяков — В. И. Воронов, Снегирев — И. М. Москвин, Катерина Ивановна — О. В. Гзовская, Грушенька — М. Н. Германова, Лиза — Л. М. Коренева, Чтец — Н. Н. Званцев.

В афише спектакля значилось: "Два вечера". Спектакль был разбит на две части, словно роман в журнале ("Окончание в следующем

номере"). Но что в журнале привычно, то на сцене невиданно, хотя Достоевского на сцену переносили издавна.

"Нашему искусству хотелось раздвинуть рамки установленных сценических возможностей, — вспомнит много позже Немирович-Данченко, — Разве уж так необходимо, чтоб пьеса разделялась на акты, сцены? И чтоб акт шел от тридцати до сорока минут? И чтоб это все было в один вечер? А вот "Братья Карамазовы" будут играться два вечера. И только потому, что цензура не разрешит старца Зосиму, а то бы играли три вечера. И одна сцена "В Мокром" будет идти полтора часа, и публика не почувствует, что это долго, а другая — десять минут, и публика не почувствует, что это коротко. Дело не во времени, а в силе и логике переживаний"[1].

Впервые театр предложил публике не сценические иллюстрации к роману, но совместное чтение его страниц. Слева, у самой кулисы, на сцене расположилась кафедра, словно в университетской аудитории или в лекционном зале. Настольная лампа с прозрачным зеленым абажуром бросала свет на книгу в руках благообразного господина приват-доцентской внешности — очки, бородка, темный строгий костюм... Званцев, читавший вслух роман, был профессиональным певцом, с абсолютным слухом, идеальной дикцией, обостренным чувством времени, темпо-ритма. Читал недолго — время спектакля было расписано по секундам.

Справа от читавшего зеленоватая занавеска висела на петлях, как оконная штора. Штора отодвигалась влево; за ней оказывалась не ожидаемая глубина сцены, замкнутая живописным задником, но серая плоскость, параллельная рампе. Актеры двигались вдоль этой серой стены, бросая на нее тени, которые то исчезали, то вырастали огромными силуэтами.

На сцене были только необходимые для действия предметы обстановки. В чеховских спектаклях театра Симов умел подслушивать в домах и природе треск рассохшихся половиц, свист ветра за окном, скрип дверцы старого шкафа; подсматривать приметы каждодневности — счеты, висящие на стене, конторские книги, половики на полу, пузырьки с лекарствами, теснящиеся на столике. В "Карамазовых" словно перенесли какие-то вещи из чеховских пьес, от Сориных в "Чайке" или Гаевых в "Вишневом саду", — коньяк в бутылке, круглый столик с канделябром на нем. Все подлинное, дедовское, но в малом количестве, потому так выразителен стал каждый предмет: уже налитые, именно

коньячные рюмки, канделябр — тяжелое орудие будущего убийства. В эпизоде "У Грушеньки" стоял лишь черный диван с большой пуховой подушкой на нем, да комод с зеркалом. "Насыщенный лаконизм"[2], — определял стиль спектакля свидетель его создания А. Д. Дикий.

На сцене не столько виднелись, сколько ощущались проулки, проходы между владениями. В таком проулке зажигался вдруг доподлинный керосиновый фонарь над деревянными мостками, по которым привычно ходил Алеша, грохотал сапогами Митя, то брел, то бежал Иван и тихонько пробирался Смердяков.

Сцены у Зосимы, конечно, были необходимы театру, но в 1910 году ни светская, ни тем паче духовная цензура их бы не пропустили — театрам запрещен был показ духовных лиц. Поэтому все мотивы суда Божьего — суда человеческого сходились в героях: "...все зависит от того, как сыграют, весь интерес *не на фабуле* и не на обстановке, а *на образах*"[3], — такова была ставка режиссера. Тем большая ответственность ложилась на актеров, особенно на Качалова. Он соединял в своем герое наследственную, гнилую отцовскую кровь — и светлое братство с Алешей. В их сцене в трактире два брата влюблено смотрели друг на друга через грязный трактирный столик. Не было никакого пейзажа на серой плоскости, но Иван *так* говорил о клейких зеленых весенних листочках, что зал вместе с Алешей чувствовал их запах.

Братство сменялось полным одиночеством Ивана в сцене его "кошмара". Диалог, который у автора велся между Иваном и мерзким господином с хвостом, коим тот господин хвастливо поигрывал, стал монологом, где отчетливо различались два голоса: человеческий, вопрошавший, — и бесовский, ернически-всезнающий. На сером фоне колебалась тень одного человека, повторявшая его движения.

Единство режиссерского решения объединяло исполнителей, мастеров с молодыми — с Вороновым, которого Немирович назначил на роль Смердякова, прислушиваясь к голосам учеников театральной школы (у Воронова был "достоевский тембр"); с Кореневой, только что сыгравшей тургеневскую Верочку в "Месяце в деревне". В "Карамазовых" она была такой же девочкой-подростком, "нимфеткой" из будущих видений Набокова. С рыжими развевающимися волосами над детским лицом, она сидела в своем инвалидном кресле — ноги парализованы, а тонкие руки крутили колеса кресла-коляски. Была полна энергии, любопытства к жизни, жалости и жестокости, видений ангельских и бесовских.

Мастера же открывали в себе возможности, о которых не знали прежде. В знаменитой сцене надрыва Москвин играл капитана Снегирева по прозвищу Мочалка так, что "точно ток пробегал по зрительному залу от этого резкого пронзительного голоса, от этой интонации, от непреклонности, ощущаемой во всей тщедушной фигуре штабс-капитана"[4]. Он плясал, плакал, юродствовал на сцене; по-детски радовался, получив из рук Алеши пачку денег, представляя себе поездку с больной женой к лучшим докторам, которые жену поставят на ноги. Сам изображал поезд, шипя и дудя, как паровоз, крутя руками как колесами, проносясь вдоль рампы. И вдруг останавливался. В лицо Алеше летели изорванные в клочки деньги; он топтал их ногами, руками поднимал ногу, чтобы сильнее ударить, растоптать эти обрывки денег...

Потрясал "какой-то стихией ворвавшийся блестящий Митя-Леонидов, обнаруживший потрясающий трагический темперамент"[5]. Распахивалась, словно расширяя пространство книги-спектакля, сцена "В Мокром", — сцена загула Мити; загула не тургеневского, не лесковского, но именно "достоевского". Девки были по-деревенски стеснительны и по-деревенски бесстыжи: крепкие, румяные, закусывающие белыми зубами печатные пряники. Девки орали песни, а за сценой, приближаясь, гремели колокольчики, исправник ехал за отцеубийцей...

Сцена суда завершала спектакль; гасла лампа на кафедре, кончалась книга.

"Достоевский создал новую эпоху в жизни Художественного театра, — подводил итог Немирович. — Первая русская трагедия. <...> Самый "актерский" спектакль Художественного театра. <...> Спектакль-мистерия"[6].

И еще — о свободе: "Мы все ходили около какого-то огромного забора и искали ворот, калитки, хоть щели. Потом долго топтались на одном месте, инстинктом чуя, что вот тут где-то легко проломить стену. С "Карамазовыми" проломили ее, и когда вышли за стену, то увидели широчайшие горизонты. И сами не ожидали, как они широки и огромны. ...Все условности театра, как собирательного искусства, полетели, и теперь для театра ничто не стало невозможным"[7].

Спектакль жил еще долго. Он выдержал адаптацию до одного вечера — так играли в "качаловской группе" в годы гражданской войны, а также на европейских и американских гастролях театра в 20-е годы; выдержал и концертный вариант мастеров. Он жив в продолжении своем — в опытах "театра прозы" и в том, как освоен был Достоев-

ский искусством XX века, на сцене и на экране, в разных формах и разных странах. И все растет из одного корня, из чтения книги Художественным театром осенью 1910 года, когда Достоевский был угадан "как величайший драматург, хотя никогда не писал для сцены"[8].

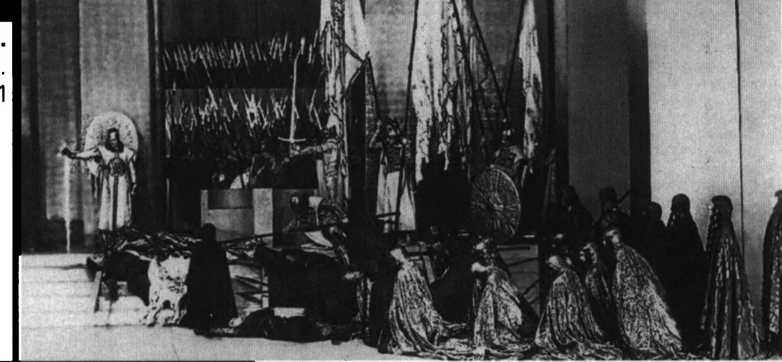
[1] *Немирович-Данченко Вл. И.* Из прошлого. М.,1938. С. 218.
[2] *Дикий А. Д.*. Повесть о театральной юности. М.,1957. С.74-75.
[3] *Немирович-Данченко Вл. И.* Театральное наследие.: В 2-х тт. М.,1954. Т.2. С. 294.
[4] *Дикий А. Д.* Повесть о театральной юности. С.96.
[5] *Немирович-Данченко Вл. И.* Из прошлого. С. 219.
[6] *Там же*. С. 219-220.
[7] *Немирович-Данченко Вл. И.* Театральное наследие.: В 2-х тт. Т.2. С.296-297.
[8] *Немирович-Данченко Вл. И.* Из прошлого. С.218.

Е. Горячкина (Полякова)

"Скупой".
Реж. Ж. Копо.
Театр
Старой Голубятни.
Париж. 1913



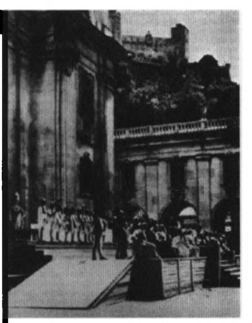
"Гамлет".
Реж. Э.Г. Крэг.
МХТ. Москва. 1911





"Маскарад".
Реж. Вс.Э. Мейерхольд.
Александринский театр.
Петроград. 1917

"Каждый"
Реж. М. Рейнхардт.
Зальцбургский
фестиваль. 1920



"ГАМЛЕТ" ВИЛЬЯМА ШЕКСПИРА*

Московский Художественный театр. 1911

Постановка Э. Г. Крэга и К. С. Станиславского. Режиссер Л. А. Сулержицкий. Художники Э. Г. Крэг и Н. Н. Сапунов (костюмы). Композитор И. А. Сац.
Гамлет — В. И. Качалов, Клавдий — Н. О. Массалитинов, Гертруда — О. Л. Книппер-Чехова, Полоний — В. В. Лужский, Офелия — О. В. Гзовская, Лаэрт — Р. Б. Болеславский, Розенкранц — С. Н. Воронов, Гильденстерн — Б. М. Сушкевич, Фортинбрас — И. Н. Берсенев.

Постановка "Гамлета" на сцене МХТ вызвала поистине беспримерный резонанс. Миру впервые была явлена реальность новых театральных идей Крэга. Успех спектакля, больший или меньший, в этих условиях отходил на второй план. Постановка имела значение в первую очередь как грандиозный эксперимент, равного которому по масштабу и смелости история театра начала XX века не знает и все последствия которого еще и поныне с точностью определить нелегко.

---

* Из кн.: *Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг. М., 1983. Глава седьмая. "Московский "Гамлет". Дается в сокращении.

На страницах "Моей жизни в искусстве" Станиславский со всей определенностью писал, что поверил в Крэга как в "великого режиссера", способного "дать толчок нашему искусству и влить в него новые духовные дрожжи для брожения"[1]. Надежды, которые он возлагал на Крэга, смыкались в его сознании с надеждами, которые подавали первые пробы "системы". По замыслу Крэга строились форма спектакля, по "системе" шла работа с актерами. Такой дуализм сохранялся на протяжении трех с половиной лет — он пронизывает весь процесс подготовки спектакля.

Произведение, над которым оба они мучались, возникало как бы на перекрестке идей, на юру, под ветром сменяющихся времен. "Гамлет" ставился после позора англо-бурской войны, пережитого Крэгом, и после позора Кровавого воскресенья, пережитого Станиславским. Обе империи, Россия и Великобритания, перенесли сильнейшие потрясения. Спектакль замышлялся не столько в театральном, сколько в трагедийно-историческом контексте, и вне исторического контекста его понять нельзя.

Занавес открывался в полной тишине. Косой голубовато-лунный луч прорезал темноту сцены и медленно, осторожно ощупывал высоченные, подобные колоннаде, вертикали ширм. В странном, каком-то космическом освещении начинала звучать музыка. В ней чудился сперва отдаленный рокот волн, затем слышался злобный, режущий ветер. Гудение ветра охватывала тоской рыдающая, стенающая мелодия Ильи Саца — ее вели альты, виолончели, контрабас. От одной из колонн вдруг отделялась высокая фигура. Дух в длинном, похожем на саван, волочащемся по земле одеянии то растворялся в сумраке на фоне серых ширм, сливаясь с ними и исчезая, то снова в бледном свете проплывал между столбов. По ширмам скользили тени, сквозь завывания ветра доносились отголоски погребального марша. Крик петуха, возвещавший утро, композитор передавал визгливыми, срывающимися аккордами фисгармонии. Под ее звуки, терзающие слух, призрак исчезал. Но музыка продолжалась: звучали фанфары, их зловещий рык подхватывали трубы, литавры, раздавался барабанный бой, ернический трезвон свадебных колоколов.

Занавес закрывался и раздвигался вновь, открывая небывало ослепительное, грозное зрелище. Вся сцена была залита расплавленным золотом, и вся она горела в солнечном свете. Золото высилось внушительной пирамидой, которая образовывалась из золотых одежд при-

дворных, раболепно сгрудившихся вокруг двух неподвижных золотых идолов — короля и королевы, чьи фигуры в огромных сверкающих коронах высились в глубине внезапно преобразившегося пространства.

Ближе к публике, слева, у самой рампы, на полу, лицом к зрительному залу, полулежал, полусидел Гамлет — В. Качалов в позе, напоминавшей позу снятия со креста: бессильно повисла правая рука, левая оперлась на высокий барьер из серых кубов, ноги болезненно вытянуты. Образ "слишком яркого солнца" королевской власти был материализован картиной плавящегося золота, вытесняющего принца со сцены, едва не сбрасывающего фигуру Гамлета во тьму зрительного зала.

В момент, когда, согласно ремарке, "все, кроме Гамлета, уходят", сцену на миг поглощала тьма, за спиной Гамлета опускался черный тюлевый занавес, и вся золотая пирамида бесследно исчезала. Раздавались звуки хорала и, после того как мелодия угасала, Гамлет начинал свой первый монолог.

Следующей мизансценой — метафорой, представляющей для нас особый интерес, была встреча Гамлета с Духом. К этому моменту ширмы вновь обретали голубоватую прозрачность, как в начале спектакля, и так же грозно будто вытягивались ввысь. Дух появлялся теперь высоко над планшетом в правом проеме между двумя ширмами: там виднелась открытая площадка с узкой крутой лестницей в два марша, и Дух стоял в сильном световом столбе, в воздухе, твердо, как на земле. Самой главной тут была мизансцена, когда Гамлет порывается следовать за Духом, а Горацио и стражники пытаются принца удержать. Обычно четверо мужчин преграждали Гамлету путь, хватали его за руки. Крэг предложил принципиально иное решение: "Все окружают его, пытаются стать между ним и Духом, но он так силен, что к нему не смеют подойти. Когда Гамлет проходит между ними, они больше ужасаются его лицу, чем ужасались Духу. Его лицо в эту минуту вызывает у них больший ужас, чем Дух"[2].

Языком одной лишь мизансцены, расположением в пространстве пяти мужских фигур создавался образ героя сверхчеловеческой, мифологической силы, способного не только "запросто", но и требовательно обращаться к Духу со своими вопросами. В этот самый миг Гамлет перешагивал грань бытия и небытия.

После разговора с Духом Гамлет падал на колени. Поза актера многим напоминала "моление о чаше в Гефсиманском саду". Встреча с

Духом — первая катастрофа, сотрясающая весь Гамлетов мир. Принцу надлежало теперь из небытия, черту которого он осмелился переступить, вернуться в "вывихнутый век" и в "распавшееся время". Обе шекспировские метафоры предопределили очертания пространства, где очутился крэговский Гамлет. Ширмы выстроились зигзагообразно вывихнутым, ребристо золотым коридором, уходившим в глубину сцены. Конфигурация коридора менялась.

В колеблющемся пространстве и в застывшем времени движения Гамлета были тверды и быстры. Темный, острый, как нож, Гамлет стремглав прорезал золото "жирного века". В I акте на ослепляющее золото власти полулежа смотрел человек, охваченный скорбью и тоской. Во втором акте заново рожденный Гамлет — сгусток энергии, он абсолютно бесстрашен и абсолютно свободен.

Отношения между Клавдием и Гамлетом быстро обретали остроту противоборства двух встречных интриг. Власть имущий король торопливо сплетал вокруг Гамлета паутину шпионажа, дабы в конечном счете его убрать, убить. Отрекающийся от власти принц готовился нанести Клавдию удар бескровным, эфемерным оружием искусства.

Сцена "Мышеловки", как и "золотая пирамида" I акта, почти идеально соответствовала крэговскому плану. Еще при закрытом занавесе начиналась — легко, игриво — музыкальная увертюра: весело подавали голоса флейта, кларнет, фагот, грубовато-насмешливо отзывался тромбон, слышались бархатные, глубокие вздохи виолончели. Занавес открывался под нервную барабанную дробь. Картина, представшая взорам зрителей, была действительно необычайной. Золотые ширмы отодвинулись далеко в глубину и сомкнулись. На их тусклом, поблескивающем фоне вдали от рампы на огромном троне расположился Клавдий, а вокруг него, опять в сплошном золоте, все придворные. Световая партитура "Мышеловки" строилась на резких контрастах света и тьмы: ярко освещена была площадка комедиантов, весь этот "театр в театре", а вся группировка придворных оставалась в полутьме. Скользящий луч иногда проникал в эту темноту, вырывая из мглы то поблескивающее золото одежд, то возбужденное лицо Гамлета.

Между авансценой и площадкой комедиантов был открытый люк. Гамлет сперва, оперщись локтями на края люка, во все глаза следил за пантомимой, а потом выскакивал из люка, проходил в глубину сцены и

занимал место на ступенях подле королевского трона, у ног Офелии. Когда пантомима заканчивалась, Гамлет, охваченный охотничьим азартом, быстро вставал, на цыпочках, бегом, проскальзывал за трон Клавдия и — весь внимание! — замирал за его спиной. В финале сцены под смятенные крики "Огня, огня, огня!" Гамлет вскакивал во весь рост и, завернувшись в желтый плащ короля пантомимы, сперва одним прыжком взлетал с радостным воплем "Оленя ранили стрелой!" на трон Клавдия, затем широкими, быстрыми скачками переносился через платформу комедиантов и, наконец, ликуя, пускался на авансцене в победный танец.

Некоторые узловые эпизоды трагедии были в спектакле смазаны и невнятны — отчасти потому, что три важнейшие роли (Клавдий — Н. Массалитинов, Гертруда — О. Книппер-Чехова, Офелия — О. Гзовская) актерам вообще не удались, отчасти потому, что постановочные планы Крэга выполнялись неточно или не выполнялись вовсе. Все эти неудачи раздражали Крэга. Но он был доволен финалом спектакля, тремя сильными аккордами концовки.

Первый аккорд — трагический бой Гамлета и Лаэрта. Гамлет — Качалов и Лаэрт — Р. Болеславский бились тяжелыми мечами. Схватка шла беспощадная, не на жизнь, а на смерть: лязг клинков, ожесточение лиц, мускульная напряженность тел. Подмостки заливал красноватый свет, предвещая кровопролитие. В глубине сцены опять, как и в "Мышеловке", возвышался трон, где восседали король и королева, на ступенях, ведущих к трону, опять мрачной золотой толпой сгрудились придворные с траурными повязками на рукавах. Крэговская мизансцена сообщала смертельной схватке оттенок придворного зрелища, королевской забавы.

Второй аккорд — развязка боя, страшная геометрия смерти. Четыре трупа раскиданы по планшету так, словно все они повержены одним страшным ударом. Одно короткое мгновение стояла перед глазами зрителей в полной тишине эта мрачная, жестокая картина. Занавес закрывался.

Третий аккорд — раздавались звуки фанфар. Занавес открывался, и вся картина тотчас преображалась. Ширмы в глубине сцены раздвинулись, в образовавшемся высоком проеме показалось великое множество серебряных, поблескивающих, неостановимо движущихся пик. Музыка марша победно гремела, все пространство озарялось сиянием. Окруженный воинами в серебряных шлемах и серебристых одеяниях,

весь в белом, высокий, спокойный, с серебряным нимбом за спиной, вступал в пределы сцены Фортинбрас — И. Берсенев и останавливался, потрясенный, над телом Гамлета. Войско Фортинбраса выглядело как небесное воинство, сам он — как светоносный архангел.

Просветленный финал подводил итог трагедии. Смерть героя влекла за собой обновление жизни. И Крэг и Станиславский были единодушны в этом вопросе, оба считали, что, вопреки давно утвердившейся традиции, Фортинбрас со своим воинством должен прийти.

После премьеры, поразившей и взбудоражившей Москву, Крэг охотно давал интервью, в которых с благодарностью отзывался о Художественном театре и с восхищением — о Станиславском. Однако на душе у него все-таки было смутно. Тогда, в преддверии нового, 1912 года, сорокалетний англичанин не предполагал, что московский эксперимент останется единственным во всей его биографии грандиозным реальным свершением, что день 23 декабря 1911 года станет днем, с которого начнется действительная сценическая жизнь театральных идей Гордона Крэга.

[1] *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8-ми тт. М., 1954. Т. 1. С. 334.
[2] Музей МХАТ, архив К. С., № 1279.

Т. Бачелис

"СКУПОЙ" ЖАН-БАТИСТА МОЛЬЕРА

Театр Старой голубятни. Париж. 1913

Режиссер Жак Копо. Декорации Френсиса Журдэна. Художник по костюмам Вал Ро.
Гарпагон — Шарль Дюллен, Клеант — Арман Талье, Элиза — Сюзанна Бинг, Валер — Жак Копо, Марианна — Бланш Альбан, Ансельм — Эннемон Бурэн, Фрозина — Джина Барбьери, Мэтр Симон — Луи Жуве, Мэтр Жак — Ромэн Буке, Ла Флеш — Люсьен Вебер.

1 июля 1913 в Лимоне, пригороде Парижа, Жак Копо читал своим студийцам "Скупого". Они не были новичками-любителями. За плечами Дюллена был гениально сыгранный два года назад Смердяков в Театре Искусств, Бланш Альбан была хорошо известна по изящно выполненным работам в Свободном театре у Антуана, по спектаклям Люнье-По, по главным ролям в "Театре Сары Бернар", которую не однажды она подменяла; Джина Барбьери много играла на Бульварах, в спектаклях своего мужа А. Бура, преуспевающего актера и режиссера. Все они пошли за Копо, движимые жаждой творчества, поиска, бессребреники и энтузиасты. Тридцатичетырехлетний литератор увез их из Парижа, от суеты и тщеславия, от мертвой "традиции", от пошлости и морализаторства буржуазных спектаклей, от театра, в котором нет жизни. В 1913 Копо не знал, что повторяет опыт репетиций Станиславского в Пушкино, скорее здесь действовал закон совпадений — к цели создания репертуарного, общедоступного театра, с коллективом, воспитанном в единой художественной вере, прийти можно было только таким путем. А вот что Копо помнил наверняка, так это уроки Мольера — провал "Блистательного театра" и создание мольеровской труппы вдали от Парижа. "Изучение репертуара Мольера было нашей постоянной заботой... Любовь к Мольеру, культ Мольера, образование у Мольера"[1]. Мольеровский "Скупой" стал первой большой удачей театра Старой Голубятни с момента его создания.

Пришедшие на премьеру "Скупого" зрители кроме уже знакомой "пуританской, немецкой, мюнхенской атмосферы", по словам одного критика, навязанной театром необходимости "понять, что мы здесь не для того, чтобы развлекаться"[2], по словам другого критика, получали программку, в которой говорилось: "Ни в одной из своих комедий Мольер не смешал с такой легкостью глубокий анализ и жирный фарс. Сюжет "Скупого" был одним из самых мрачных, который он мог выбрать. Вся семья дезорганизована пороком отца, который подтолкнул детей ко лжи и мятежу: здесь больше материала для драмы, чем для комедии. И ... в то же время такой свободный, чистосердечный, неслыханный смех брызжет такой мощной струей, что нельзя найти довод более оглушительной силы, с которой гений комедии захватывает сюжет, его поднимает, в него углубляется, и там находит веселье, вплоть до самых черных его сторон"[3]. Такой явный контраст между обстановкой "Старой Голубятни" и этим обращением, предваряющим спектакль, заставлял задуматься зрителей. Казалось, что самыми первыми поста-

новками Копо решал внутренние профессиональные задачи построения труппы, выработки единого художественного языка, теперь же речь шла о создании первого текста. "Как хорошо сыграть Мольера? Надо играть его стиль, играть, как написано"[4], — считал Копо.

Зеленый репсовый занавес театра раздвинулся, и зрители увидели пустую площадку, на которой чуть слева от центра стоял стол и табурет. Широкий просцениум, специально пристроенный Ф. Журдэном, освещался легким голубоватым светом, сцена была освещена равномерно и только глубина высвечивалась яркими солнечными лучами. Копо ориентировался на записи Маэло: "Сцена представляет залу, на заднем плане — сад. Нужны очки, метла, палка, шкатулка, стол, стул, чернильница, бумага, платье. Две свечи на столе в пятом акте"[5]. Аскетизм первых спектаклей Копо шокировал публику, привыкшую к театральному плюшу, вычурной бутафорской мебели, оборкам и рюшам, в крайнем случае, к обилию узнаваемых вещей, натуралистически воспроизводящих пресловутую среду Антуана. Но, создавая стиль Мольера, Копо был последователен и неумолим. Актер и только актер — главное выразительное средство во французском театре. Его голос должен с площадной отчетливостью доносить мысль автора, он должен быть столь пластичен и выразителен, чтобы тело само рассказывало о его персонаже. Таким актером в 1913 году был Шарль Дюллен.

Высокий худощавый, чуть сутулый, с длинными пальцами-клешнями, с затаенной усмешкой на тонких губах, "в нем ощущалась сущность комедианта всех времен"[6]. До конца своих дней Дюллен сохранил такие привычки Скарамуша — "перед выходом на сцену всегда стучал каблуком по кулисе. Для актера это равнозначно выстрелу из пистолета-стартера, для зрителей — объявлению о "выходе"[7]. Из самой личности Дюллена, из его актерства, из его бешеных вспышек, которые коллеги называли "закидонами", создавал Гарпагона Копо.

В черном камзоле, черных штанах, оставляющих открытыми икры, затянутые в белые чулки, почти всегда в шляпе, с палкой, Гарпагон появлялся всегда внезапно. Он подкарауливал, высматривал, уличал, от его высокого тонкого голоса сцена тут же пустела. Казалось, что все действие спектакля наполнено его невидимым присутствием. Всякий раз, выходя на сцену, Гарпагон мельком смотрел назад, там, в ярком солнечном свете, находилось самое дорогое, единственное, ради чего стоило жить — его денежки. Разговаривая с кем-нибудь, он бросал быстрый взгляд на свое

сокровище, и это его примиряло с действительностью. Ведомый Копо, Дюллен создавал характер человека трусливого, беспокойного, жалующегося и в то же время лицемерного, коварного. "Ужасный в своем гневе и в своей любви, в улыбке и в страхе, он был настолько подавлен и несчастен, что почти вызывал слезы", "раб самого себя", Дюллен подводил образ "почти к границам трагедии"[8]. Дюллен не стремился высмеять Гарпагона, он хотел вызвать сочувствие к своему герою. "Он не играет персонаж, он хочет им быть"[9], — точно сформулировал природу актерского дарования Дюллена Ж. Серман. Самым ярким фарсовым ситуациям Дюллен давал психологическое оправдание.

Покажи руки! — говорил он Лафлешу.

Л а ф л е ш. Вот они.

Г а р п а г о н. Другие!

Л а ф л е ш. Другие?

Г а р п а г о н. Да.

Гарпагон впадает в такую ярость и страсть, что у него в глазах все начинает двоиться, преувеличиваться. От ярости у Гарапагона перехватывает дыхание и он начинает кашлять. Эту черту Гарпагона Дюллену подсказал Копо, досконально изучивший все тексты Мольера. "Мольер актер, он не написал ни слова, чтобы его не слышать и не действовать"[10]. Монолог Гарапагона Мольер написал короткими рваными предложениями, так как ему самому не хватало дыхания на долгую фразу. Следуя точной психологической мотивации действий и слов Гарпагона, Дюллен легко переходил в гротеск, в яркую театральную игру, которая казалась абсолютно органичной и естественно проистекающей из созданного им характера. "Реализм не всегда правда. Натуральность не всегда простота. Простота это стиль. Жизнь и свежесть — в искусстве"[11], — считал Копо. Наиболее ярким в этом смысле является монолог Гарпагона в 4 акте. Гарпагон, узнав о пропаже шкатулки, вбегает на сцену. "Держите вора! Караул! Убивают, режут!" — как одержимый Гарпагон мечется от кулисы к кулисе. Его метания удваивает его собственная тень (вероятно, это было изобретение Луи Жуве, отвечавшего за свет в театре), трагические вопли Гарпагона оттеняются действием, и ситуация становится трагикомичной. "Кто это?" — Гарпагон останавливается перед собственной тенью и хватает ее за руку: "Стой! Верни мои деньги, разбойник!" Двоящееся зрение Гарпагона не позволяет сразу понять, что это тень. Рука-клешня взлетает в воздух и хватает стену. "Ах, это я сам!" "У меня нет больше сил, я умираю, я умер,

я погребен". Гарпагон — Дюллен на глазах у зрителя теряет силы и опускается на колени в сторону солнечного пятна — сада. "Пойдем!" — он надевает шляпу, берет палку и выходит на просцениум, на самый край, и вдруг видит зал: "Сколько народу собралось!" Теперь Гарпагон начинает подозревать зрителей первых рядов, затем амфитеатра, и самое большое недоверие у него вызывает галерка: "Что за шум там наверху?" И зал начинает хохотать, что приводит Гарпагона — Дюллена в такое бешенство, которое встречалось только у савойских крестьян, да у отца самого Дюллена. С криками и угрозами Гарпагон уходил со сцены.

"Скупой" — это танец вокруг характера и каждая его фигура придает характеру ценность", — точно сформулировал критик, отмечая идеальный актерский ансамбль, он продолжил: "Сценическая единица этого спектакля — это танец, как в "Любви-целительнице" — параллелизм жестов и чувств, выверенное равновесие, отчетливые фигуры, словно вырезанные из бумаги, вырезающиеся на абсолютно пустом пространстве; слово, которое без конца толкает тело к рисованию действий словом"[12].

В "Скупом" Копо был найден ключ ко всем мольеровским постановкам французского театра XX века, принцип создания стиля классической пьесы. Создавая грамматику французского актерского искусства, Копо отталкивался от национальной традиции, от "божественного Мольера", как писала восторженная парижская пресса. Андре Жид после спектакля оставил Копо записку, в которой писал, что наконец-то увидел оригинал, так как в "Одеоне" и в "Комеди Франсез" — грубые копии Мольера: "Это так хорошо, что я не стал даже Вас искать, чтобы повидаться"[13]. Среди восторженных отзывов о спектакле, в газете "Франс" Ф. Нозьер заметил Жуве в маленьком эпизоде: "Буффонада Мольера была замечательно сыграна г-ном Жуве. Это актер с фантазией и с чувством меры. Он правдиво комичен"[14]. Ему, Луи Жуве, 17 июня 1919 года Копо напишет: "Я хочу заставить тебя сыграть Гарпагона. Действительно, у меня идея Жуве в Гарпагоне, совершенно другая, чем та, что я указал Дюллену, и вся генеральная идея спектакля испытывает контрудар... Гарпагон значительно более буржуазен, значительно более пристоен. Хороший старик. Хороший вдовец. Подумай об этом"[15]. Вскоре после этого Дюллен решил уйти от Копо и захотел забрать "Скупого" в свой театр "Ателье". Копо отдал ему спектакль и отказался от собственного

проекта, а Дюллен стал легендарным Гарпагоном французской сцены XX века.

[1] *Copeau J.* Registre II. Molière. P., 1976. P.14.
[2] Цит. по: F. Anders Jacques Copeau et le Cartel des Quatre. P., 1959. P. 33.
[3] *Copeau J.* Registre II. Molière. P. 261.
[4] *Ibid.* P.64.
[5] Цит. по: Le Memoire de Mahelot, Laurent et autres decorateur, publie par H. C. Lancaster, P., 1920. P. 117.
[6] *Барро Ж. Л.* Воспоминания для будущего. М., 1979. С.113.
[7] *Там же.* С.115.
[8] *Serment J.* Charles Dullin. P.,1950. P. 92.
[9] *Ibid.* P.124.
[10] *Copeau J.* Registre II. Molière. P.10.
[11] *Ibid.* P.61.
[12] Цит. по: Les regisres du Vieux Colombier. Regisres III. P., 1979. P.140.
[13] *Ibid.* P.144.
[14] *Ibid.*
[15] *Ibid.* P. 262.

Е. Дунаева

"МАСКАРАД" М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Александринский театр. Петроград. 1917

Режиссер В. Э. Мейерхольд. Художник А. Я. Головин. Композитор А. К. Глазунов.
Арбенин — Ю. М. Юрьев, Нина — Е. Н. Рощина-Инсарова, Звездич — Е. П. Студенцов, Баронесса Штраль — Е. И. Тиме, Казарин — Б. А. Горин-Горяинов, Шприх — А. Н. Лаврентьев, Неизвестный — Н. С. Барабанов.

"Маскарад" В. Э. Мейерхольда — А. Я. Головина был необычайно красив и страшен. Его избыточная красота не тщилась "спасти мир" — она равнодушно взирала и на гибель героев, и на неизбежность своего собственного исчезновения. "У маски ни души, ни званья нет — есть тело", — говорит Арбенин. Это прекрасное тело без

души, этот великолепный храм, покинутый Богом, — обречен тлену и разрушению.

Около шести лет (с 1911 г.) продолжалась работа над спектаклем. Головин сделал сотни эскизов, по которым добротно, из дорогих материй шились костюмы, изготовлялись мебель, фарфоровая и стеклянная утварь, печатались игральные карты и радужные ассигнации чуть-чуть преувеличенных размеров; сам художник расписывал задники, ширмы и знаменитые занавесы. Мейерхольд тщательно работал над звучанием поэтического слова, придумывал сюжеты и вычерчивал планировки пантомим маскарадных масок, опутывая главных героев драмы прихотливой вязью их таинственных маршрутов. Композитор А. К. Глазунов сочинял специальную симфоническую партитуру, состоящую из множества номеров.

А. Р. Кугель писал, что создатели "Маскарада" строили свой спектакль "как некий фараон свою пирамиду"[1]. Опытный критик чувствовал — это реквием, грандиозный погребальный обряд, но странным образом не понимал, кого хоронят. Даже буквальное совпадение премьеры с бурными событиями Февральской революции не смогло прояснить зрителям первых представлений, что колосс "Маскарада" есть усыпальница великой и изощренной петербургской культуры Золотого и Серебряного веков. Лишь тектонические сдвиги следующих дней, месяцев и лет, которым суждено было прекратить петербургский период в истории России и похоронить громадную Империю, смогли прояснить истинный смысл этого мейерхольдовского спектакля.

Основные лейтмотивы лермонтовской драмы — маски, карты, интрига — Мейерхольд воспринимает как вариации главной темы — игры. Тема эта разрабатывается режиссером последовательно и виртуозно. Игры светских людей оказываются смертельно опасными. Они не имеют ничего общего с радостью и весельем, с созидательными играми детской или театра. Они разрушают и убивают.

Конфликт "Маскарада" Мейерхольд видел в столкновении "света" и героя. "Свет" мстит Арбенину за презрение к себе; Неизвестный — "наемный убийца"[2], которого нанял "свет". Смерть Пушкина, смерть Лермонтова, безумие и неизбежная гибель Арбенина — мартиролог конфликта. Неизвестный оказывается Дантесом, Мартыновым, убийцей в белой бауте, тенью без лица. Есть маска или нет — не понять. Стерты грани между маскарадом и "страшной жизнью "света""[3]. Все двоится, троится, множится. Месть Арбенина — отражение мести "света";

под маской — маска, под ней — пустота, а за нею — Рок. Драма страстей превращается в трагедию судьбы.

С точки зрения формы "Маскарад" был продолжением — и кульминацией — экспериментов Мейерхольда по созданию модели условного театра на императорской сцене. В 1908 году режиссер был принят на службу в петербургские казенные театры. Ему надлежало работать с враждебно настроенной труппой, состоявшей из обласканных вельможным вниманием солистов, сотрудничество с которыми приходилось покупать ступенями и колоннами (пьедестал и антураж первого сорта — настоящий солист за них многое готов простить режиссеру). С лучшим в России мастером театральной живописи — Головиным, радостно готовым к сотрудничеству. С пригласившим его директором В. А. Теляковским, который не больно доверял Мейерхольду, но восхищался Головиным. С самым большим в стране бюджетом. И в наилучших в России театральных помещениях.

В этих условиях Мейерхольд, понимая ограниченность своего экспериментаторского маневра, декларирует принцип следования традициям "лучших театральных эпох" в постановке классических произведений мирового репертуара. На самом деле из семнадцати поставленных им в Александринке спектаклей одиннадцать были современными пьесами. Программными, однако, действительно стали постановки классики.

Изучив традиции минувших эпох, Мейерхольд сознательно воссоздавал особый, придворный тип театра, в котором одновременно играется два параллельных спектакля — на сцене и в зале. Поэтому режиссер распорядился люстру и бра на галереях не гасить, их с Головиным композиции были рассчитаны на единое театральное помещение и активно задействовали роскошь россиевского красно-золотого декора.

Наиболее последовательным в этом смысле был именно "Маскарад". Заняв свои места, зрители увидели новый лепной портал с двумя высокими дверями, рядом с которыми располагалась пара огромных матовых зеркал, направленных в зал. Конечно, разглядеть себя в них зрители не могли, но огни и смутные очертания зеркала отражали, включая нарядную публику императорского театра в круг масок лермонтовской драмы. Рядом с дверями симметрично стояли две больших фарфоровых вазы и два бежевых дивана. Середина оркестровой ямы была превращена в просцениум, по сторонам которого две лестницы спускались вглубь подмостков. На протяжении всего спектакля эта установка оставалась неизменной и позволяла режиссеру выносить

действие вперед, обеспечивая возможность мгновенной смены декораций в глубине сцены, за одним из роскошных занавесов Головина.

Критики с явным наслаждением подробно описывали красоту интерьеров, занавесов и костюмов "Маскарада", активно воздействовавших на эмоциональное состояние зрителей; сохранились их великолепные эскизы. Любопытно, однако, что никто из пишущих зрителей премьеры не понял задачи, смысла этой красоты. А вместе с тем — и особенностей метафорического реализма спектакля. Наиболее точно природу общих претензий к намеренно избыточной зрелищности спектакля выразил в своем дневнике директор Императорских театров В. А. Теляковский: "Слов нет, декорации, бутафория, костюмы всё отдельно и вместе превосходно, но это уже не декорации, не костюмы и не бутафория, а настоящие вещи, как в жизни, кроме того, собранные так гармонично, как в жизни не бывает, ибо не всей обстановкой и одеванием в жизни занимаются художники..."[4]

Искусная искусственность картины жизни, созданной по законам "условного неправдоподобия"[5], уже казалась допустимой на стене художественной галереи или на страницах литературного произведения, но все еще невозможной в драматическом театре! Сцена, желавшая *выражать* жизнь, а не *подражать* ей с великим трудом завоевывала свое право на существование.

Режиссер виртуозно владел динамикой сценического пространства, которое почти мгновенно то сужалось до тесной прокуренной "страшной игральной" в красно-черных тонах, то распахивалось вширь и вглубь золотистым маскарадным или белым бальным залами. Это пространство заполнялось огромным количеством персонажей (в спектакле было занято более двухсот человек). Они разыгрывали многочисленные пантомимы, оставаясь фоном для главных героев, или выходя на первый план. Зрители не успевали уследить за ними, а тем более прочесть сюжеты их безмолвных сценок — это создавало ощущение таинственности, тревоги, мистической жути происходящего.

Опуская очередной занавес раньше конца картины, отделяя протагонистов от толпы и выводя действие на просцениум, Мейерхольд применил систему театрального "крупного плана". Он открытым приемом максимально приближал актера к зрителю, чтобы акцентировать важные для него моменты действия. Сочувствовавшие Мейерхольду критики первых представлений писали о половинчатой победе режиссера над косным актерским материалом, недоброжелатели откровенно высмеивали

"монотонность" Юрьева — Арбенина. Спектакль, однако, удерживался в репертуаре до 1941 года, претерпел массу вводов новых исполнителей, сохраняя при этом свою продуманную сделанность ролей, их интонационного и пластического рисунка. Постепенно становилось очевидным, что режиссерский курс на сдерживание темперамента — страсти "на тормозах", прямые спины светских людей — оказался верным.

Пышное зрелище Мейерхольда — Головина пережило не только эпоху своего создания, но обоих своих творцов. Его сценическая судьба оборвалась во время войны, когда (считалось до недавнего времени) фашистская бомба уничтожила все его декорации на складе Александринки. Теперь, впрочем, знающие люди говорят, что сохранилось почти все. Легенды и мифы окутывают жизнь и смерть этого спектакля. "Маскараду" не суждено было просто развалиться, как иным репертуарным старожилам. Он ушел с грохотом и пламенем — мистика, *Рок!*

[1] См.: *Homo Novus*. Заметки. // Театр и искусство. 1917. № 10—11.

[2] См.: *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы: В 2-х частях. М.,1968. Ч.1. С.299.

[3] *Там же.*

[4] Из дневников В. А. Теляковского. // Мейерхольд и другие. М., 2000. С.112.

[5] См.: *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы.: В 2-х часях. Ч.1. С.229.

В. Щербаков

"ПРЕВРАЩЕНИЕ" ЭРНСТА ТОЛЛЕРА

Театр Трибуна. Берлин. 1919

Режиссер Карлхайнц Мартин. Художник Роберт Неппах.
Фридрих — Фриц Кортнер, Мать — Герда Мюллер, Солдаты — Генрих Георге, Эдуард фон Винтерштейн, Фриц Одемар.

Самые непримиримые противники Макса Рейнхардта — немецкие экспрессионисты — по-своему развили сюжет, связанный с утвержде-

нием на сценах Германии духа музыки. Они открыли свою страницу в истории национального театра постановками своеобразных сценических ораторий, в которых обязательно присутствовал хор и противостоящий ему солист. Провинциальные опыты в этом жанре прошли почти незамеченными, хотя именно на провинциальных сценах экспрессионизм и родился. На равных полемизировать с театром Рейнхардта следовало в Берлине — и вызовом "незаинтересованному, упоенному собой" искусству Дойчес-театра стал спектакль, которым открылся новый театр в Берлине, — постановка пьесы драматурга-экспрессиониста Эрнста Толлера "Превращение" (Преображение). Режиссер Кархайнц Мартин построил действие на столкновении двух тем: он, подобно своему противнику Рейнхардту, тоже решал спектакль по законам музыки. Сначала одинокий голос протагониста пьесы и спектакля, Фридриха, звучал в противовес хору. А именно как хор, почти оперный, по замыслу постановщика трактовалось окружение героя: все двигались в заданном темпе, произносили текст, то скандируя, то нараспев, стремясь заглушить голос Фридриха, заставить его замолчать, либо — заставить толлеровского героя-поэта слиться с массой, стать таким, как все, одним из множества. Как в музыкальном произведении сталкиваются (либо существуют на равных различные темы и образы, что свойственно, в первую очередь, симфонии), так и в спектакле мотивы массового протеста входили в разрешаемое лишь к финалу противоречие с индивидуальным протестом героя. Его голос поэта и противника войны, страдальца и радетеля за всеобщее братство и благоденствие, раздавался над толпой как мощная ария-монолог. Мелодии протеста и сопротивления, мессианские ноты, звучавшие в его душе, в конце концов подчинили толпу. Голос хора и голос героя сливались воедино — совершалась мистерия Преображения бездумной, порой агрессивной массы-толпы в паству Спасителя. Евангельские аналогии и ассоциации Мартин вызвал у зрителей при помощи ассоциаций и форм музыкальных: один из фрагментов толлеровской пьесы, по свидетельству рецензентов, звучал как хорал, другие, как романс, а третьи напоминали оперу-буффа, а в итоге все действие обретало сходство с ораторией, повествовавшей о приходе нового мессии и о превращении людей, грешных и бездуховных — в праведников, постигших простые, но вечные истины.

"Превращение" Мартина — Толлера в новом берлинском театре Трибуна было построено на основе традиционных музыкальных

форм, что вообще было характерно для режиссуры Карлхайнца Мартина.

Во всех учебниках именно спектакль "Превращение" считается первым экспрессионистским опытом на европейской сцене. И действительно, все мотивы экспрессионизма, как театрального, так и литературного, наличествовали в мартинской постановке: герой-протагонист, претендующий на роль мессии, структура, напомнившая о Stationen Dramen, трансформация персонажа-солдата в персонажа-поэта. Экспрессионистской была и общая исповедническая интонация всего действия — а к финалу исповедь превращалась в проповедь.

Пьеса Толлера имеет подзаголовок: "Борьба человека". Если учесть, что в немецком слове борьба (das Ringen) содержится корень, переводимый как круг, то очевидно, что драматург, а вслед за ним и режиссер имели в виду явно евангельские ассоциации — круги ада, которые проходит герой Фридрих, солдат Первой мировой войны. Само название имеет двойную семантику — это превращение героя, послушного солдата, в борца против всего, что разрушает личность и человеческое счастье, и, кроме того, это преображение, наподобие того, что пережил Сын человеческий. Фриц Кортнер — главный экспрессионистский актер немецкого театра периода Веймарской республики, по свидетельству рецензентов, убедительно и вдохновенно играл это превращение, изменение собственной внутренней сущности. Его герой шел дорогами войны, встречал себе подобных на полуразрушенной фабрике, в лазарете, в заброшенном доме и — на кладбище...

Эпизод на погосте стал своеобразной эмблемой театра немецкого экспрессионизма. И что очень важно, в этом эпизоде ощущалось сходство с гравюрами Альбрехта Дюрера и со средневековыми Плясками Смерти. Сцена освещалась неровным светом, и в призрачном сиянии двигались то ли призраки, то ли скелеты, то ли раненые, вставшие с госпитальных коек. Как все экспрессионисты, а до этого Макс Рейнхардт, Мартин использовал прожектора-пистолеты, что позволяло кадрировать действие на сценической площадке. Один из скелетов появлялся не сразу и прятался где-то у задника сцены — выяснялось, что это была девушка, изнасилованная солдатами, и начинался общий танец — Dance macabre. Очевидно, что этот эпизод вызывал ассоциации с брехтовской "Балладой о мертвом солдате", только у Брехта преобладала ирония, а экспрессионисту-Мартину

сарказм был не свойствен, и сцена была пронизана страхом и отчаянием.

Художник спектакля настаивал, чтобы сценическая площадка практически сливалась со зрительным залом — сцена возвышалась менее чем на полметра. Сам Мартин неоднократно повторял, что он хочет видеть на своих спектаклях публику и исполнителей в едином пространстве, это заявлено в программном манифесте театра Трибуна.

Все действие спектакля разворачивалось на узкой площадке, замыкавшейся серым занавесом, который заканчивался острыми, неровными краями, и в ряде эпизодов освещался то красным, то синим, то мертвенно-фиолетовым светом. И люди, не только в эпизоде на кладбище, становились похожими на призраков, на выходцев с того света, они были не готовы вернуться к нормальной жизни после того, что пережили на войне.

К финалу герой, ощутивший в себе поэтический и мессианский дар, обращался и к толпе на сцене, и к зрителем, и призывал каждого вспомнить, что он прежде всего ЧЕЛОВЕК, и потому не может мириться с бессмысленными смертями на войне.

Все участники спектакля выстраивались в шеренги и маршировали по направлению к залу, раздавались крики: "Революция, революция!" Однако это был призыв к некоему духовному обновлению, а никак не к политическим акциям. Дух должен был помочь людям вновь обрести себя, проникнуться любовью к ближнему и, возлюбив ближнего, зажить счастливо. Фридрих Фрица Кортнера в финальном эпизоде представал новым мессией, который призван привести заблудшее человечество в рай.

Темперамент актера заставлял убедиться в том, что этот призыв им продуман и прочувствован, что это не пустая декларация, а за этим стоит вера в то, что человечество еще может опомниться, особенно вспоминая те страшные события, которые ему довелось пережить за четыре года войны. Мартиновский спектакль был пронизан не только антимилитаристским, но и пацифистским пафосом, что проявлялось в ритмической декламации: "Мир! Покой! Счастье для всех!" Судя по всему, этот спектакль не только начинал экспрессионистскую эру в театре, но стал первым политически-пропагандистским действом на немецкой сцене. И, в конечном итоге, музыка этого действа была не только музыкой страдания, но и музыкой сопротивления и борьбы.

Как часто бывает в истории театра, интонация мартиновского "Превращения" впоследствии была утрачена не только в работах самого режиссера, но и в опытах тех, кто хотел повторить и воспроизвести искреннюю и трагическую атмосферу этого спектакля, воспроизвести проповеднический и исповеднический пафос этой интерпретации толлеровской пьесы. Но в истории театра этот спектакль стал уникальным — скорее всего потому, что в нем властно и пронзительно заговорило о себе трагическое время.

Г. Макарова

"ФУЭНТЕ ОВЕХУНА" ЛОПЕ ДЕ ВЕГА

Государственный драматический театр им. В. И. Ленина (бывший "Соловцов"). Киев. 1919

Режиссер К. А. Марджанов. Художник И. М. Рабинович.
Лауренсия — В. Л. Юренева, Командор Фернандо Гомес де Гусман — А. Н. Смурский, Фрондосо — Н. Н. Соснин, Менго — Н. А. Светловидов, Хасинта — И. С. Деева, Эстебан — С. Л. Кузнецов, Магистр — М. Городисский.

"Духовный подъем времени, смелость нового искусства, искренность художника — все это уже не отделимое одно от другого — создали самый романтический спектакль, который мне посчастливилось видеть — "Фуэнте Овехуна"[1], — таким воспринимали спектакль люди искусства. Таким, легендарным, он остался в памяти русского театра, гордостью театра советского.

Интерпретация драмы Лопе де Вега как тираноборческого произведения лежит в традиции русской сцены. Однако в отличие от других постановок, где действовала еще и монаршая милостивая и мудрая воля, призванная уравновесить и примирить две противодействующие силы (восставших во имя справедливости крестьян и зарвавшегося сеньора), венценосная пара Фердинанд и Изабелла в киевском спектакле выглядели и действовали как марионетки. Полнокровными и жизненными были здесь образы крестьян.

На протяжении всего спектакля явно и настойчиво звучала тема бескомпромиссного противоборства двух сил. В эскизе Исаака Рабиновича угловые башни, обрамляющие малую сцену (она располагалась тут же, на "большой", справа, и именно здесь разыгрывались все "аристократические" картины), покрывались широкими черно-белыми косыми полосами. Такие полосы обычны на гербах и геральдических знаках, что оправдывало их существование на малой сцене. Но более всего эти колонны напоминали пограничные столбы. Именно мотив пограничья, границы двух миров, с их неизбежным столкновением не на жизнь, а на смерть, и был главным нервом спектакля, составлял его пафос.

Было еще одно обстоятельство, оправдывающее высокую наивность марджановской концепции, не декларированное программно, но явственное — ситуация "священного безумия".

Обсудить работу художника режиссер пригласил всю труппу. Воспоминания В. Азрова, исполнителя роли короля, опубликованы[2], однако здесь мы приводим фрагмент рукописи, поскольку, не приглаженная редакторской правкой, она лучше передает атмосферу, которой жил в то время театр. "Когда спор достиг апогея, кто-то крикнул: "Это не макет, это безумие!" Константин Александрович резко повернулся, и в наступившей тишине раздался его спокойный голос: "Безумие, говорите вы? Если музыкальное оформление в законченном виде будет созвучным макету... да здравствует безумие!"[3]. В "безумии", которое приветствовал режиссер в работе художника и которым оказались заражены актеры, Марджанов усматривал стихийную дерзость чувств, накал художественной искренности, ту "священность", что своей революционной силой способна смести рамки спокойной обыденности, преодолеть "тоскливую пошлость", недопустимую и неуместную на сцене при том градусе общественной температуры, которым горело время.

Первое, что бросалось в глаза при взгляде на декорации, были краски, беззастенчиво яркие, торжествующе самоуверенные. Можно не сомневаться, что и Рабиновичу, и Марджанову было известно правило хорошего тона, которого обычно придерживаются театральные художники: чем насыщеннее тона, тем ограниченнее должны быть покрытые ими плоскости. Здесь постановщики предпочли руководствоваться исключением. Всегда скучный серый планшет сцены покрылся песчано-желтым половиком; оранжево-желтого цвета были

стены башен под красными черепицами; между башнями на втором плане виднелись белоснежные домики селения, зеленые кроны деревьев и виноградники; вдали — изумрудно-зеленые горы, а над всей сценой царило сияющее синее небо. Пейзаж был написан в кубистической манере.

Понятны волнения актеров: громкие краски декорации властно притягивали к себе зрительское внимание, и чтобы переиграть их, от актеров требовался особый подъем чувств. Но этого-то и добивался режиссер.

Художник захватнически распорядился пространством сцены, отказавшись даже от кулис. Всяческая интимность, камерность исключалась в предлагаемом месте действия. Солнечный вольный простор словно раздвигал нависающие над ним и напряженно сжимающие его круглые башни.

Спектакль давался без занавеса. Торжественными звуками фанфар герольды оповещали о начале; в зрительном зале сразу возникала волна возбуждения.

Раздвигался занавес малой сцены, и Великий Магистр Калатравы (а по воле режиссера это был юноша, почти мальчик, не желавший вдаваться ни в какие проблемы) принимал в своих покоях Командора ордена. Дон Фернандо Гомес здесь представал доблестным рыцарем, мужественным и обаятельным. Действие на малой сцене происходило в чуть пригашенном свете. В вечернем полумраке краски стушевывались, приглушенно звучали черный и синий, мерцали золото и серебро. В полумраке алели кресты на темных бархатных одеждах. Но задергивался малый занавес, загорались прожектора и вся сцена словно вспыхивала под яростно палящими лучами[4]. Многократно умноженный желтым цветом, этот щедрый поток заставлял жмуриться актеров и кожей ощущать горячий воздух. Казалось, краски светились и вся поверхность раскалена. Юренева удачно сравнила площадь местечка с подсолнечником. Южный полдень господствовал на сцене. Под этим градусом кипела кровь, влюбленные Лауренсия и Фрондосо скрещивали, как шпаги, свои остроты в шутливом словесном поединке, почти в ритме и пластике фанданго, отстукивая каблуками по лесенке, ведущей к воротам левой башни.

Наличие малой сцены позволило постановщику почти не снижать скорости ритма в смене эпизодов. Излюбленный марджановский прием — смена темпоритмов — работал в "Фуэнте" в полную силу: третья

картина шла в "королевских палатах"; затем действие вновь возвращалось на площадь, где появлялись лишь Фрондосо и Лауренсия; их тихая, ласковая беседа прерывалась выходом Командора с его притязаниями.

Ритм второго действия еще более убыстрялся. Начавшиеся сгущаться тучи Марджанов разряжал буффонной сценой подношения даров сеньору. Великий магистр в первой картине принимал у себя Командора, оторвавшись от трапезы. Мимо дона Гусмана проходили суетливые или вальяжные, в зависимости от характера, слуги, несущие полные блюда с яствами и тяжелые кувшины. Перекликаясь со всем этим великолепием, словно разъясняя, откуда оно взялось и кому обязано своим появлением в замках властителей, уже во второй раз, но не в полумраке приемного покоя, а при полном свете солнца, на деревенской площади проплывали мимо командора щедрые дары крестьян своему сеньору. Нанизанные на веревку, натянутую по кругу, бесконечным потоком, подталкиваемые ловкими руками и сопровождаемые веселыми шутками, двигались огромные арбузы, рыбины, окорока, яблоки, виноградные гроздья, бурдюки с вином, всевозможная дичь. По свидетельству очевидца, "сцена выглядела как сочный фламандский натюрморт, оживший в действии"[5].

Кульминация спектакля писалась также контрастными красками. В полумраке, как немой трагический хор, застыли фигуры крестьян, униженных, подавленных. Лауренсия появлялась на сцене в рваном подвенечном платье, растрепанная, с воспаленно горящими глазами. Говорить она начинала тихо и медленно; лишь постепенно клокочущий гнев форсировал звук, заставлял голос звенеть трагическими обертонами, переливаться сарказмом, горечью и силой. Юренева, актриса мелодрамы, которой была свойственна передача импрессионистической утонченности, в марджановском "Фуэнте" впервые, не отказавшись от психологической достоверности, пользовалась экспрессионистской палитрой.

Менго подхватывал призыв Лауренсии: "Смерть, смерть тиранам вероломным!". Мелодия болеро сопровождала медленное, грозное шествие женщин (шали в их руках, опущенные на "землю", длили каждое движение), постепенно превращавшееся в быстрый ритмичный танец. Лауренсия, пронзив мечом Командора (сословная неприкосновенность "малой сцены" была нарушена восставшим народом), ломает затем меч о колено с ликующим: "Тиранов больше нет!".

Экстаз "священного безумия" сменяет сцена жестоких пыток, когда на вопрос "Кто убил Командора?" Менго после напряженной паузы, заставлявшей потрясенного зрителя замереть, затаив дыхание, вопит с восторгом: "Фуэнте Овехуна!". Такой же могучей силы воздействие, по воспоминаниям очевидцев, производила на зал ликующая победная пляска крестьян, буйная, неистово-вакхическая. Спад эмоций после нее (крестьяне возвращаются к повседневной жизни) позволял вновь "взметнуть" в финале, когда перед занавесом появлялись Лауренсия и Фрондосо, который на вопрос, брошенный зрителям, — "А ну, теперь все вместе отвечайте: Кто Командора здесь убил?" — получал единогласный ответ, звучащий мощным хором: "Фуэнте Овехуна!".

Линия, разделявшая зал и сцену, исчезала — так же как дистанция, разделявшая столетия. Люди 1919 года восприняли события старинной пьесы как часть их собственной истории.

Беспримесно чистый энтузиазм агитационного действа в киевском спектакле соединялся с утонченным профессионализмом, взращенным в школе театральных исканий Серебряного века. Еще не остывший восторг революционной эпохи был выражен в марджановском "Фуэнте Овехуна" на языке высокого искусства.

"Здесь все являлось тенденцией, агитацией, призывом. И здесь все было поэзией"[6].

[1] *Козинцев Г.* Глубокий экран. М., 1971. С. 15.

[2] *Азров В.* [Без названия] // Спектакль, звавший в бой: Сборник статей и воспоминаний (о спектакле "Фуэнте Овехуна" в постановке К. Марджанова) / Сост. М. Городисский, Вл. Нелли. Киев, 1970. С. 49-50.

[3] *Азров В.* [Воспоминания] Автограф. [1969] // Музей театра, музыки и кино Грузии. Архив К. А. Марджанишвили. Ф. 1, д. 18, ед.хр. 17, л. 1467.

[4] В ложах дополнительно было установлено шесть тысячеламповых прожекторов.

[5] *Крыжицкий Г.* Дороги театральные. М., 1976. С. 107.

[6] *Козинцев Г.* Глубокий экран. С. 15.

Н. Гелашвили

"КАЖДЫЙ" ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ

Зальцбург. Соборная площадь. 1920

Режиссер Макс Рейнхардт.
Каждый — Александр Моисси, Добрые дела — Елена Тимиг, Маммона — Генрих Георге. Смерть — Вернер Краусс.

Макс Рейнхардт настаивал на том, чтоб историки театра запомнили — дата премьеры гофмансталевского "Каждого" совпадает с датой рождения Зальцбургского фестиваля. Напоминание было вполне объяснимо, потому что с переработкой средневекового моралите австрийским поэтом и драматургом Гуго фон Гофмансталем Рейнхардт-режиссер имел дело и раньше, почти за десять лет до зальцбургской эпопеи. В 1911 году был поставлен спектакль на арене цирка Шумана, не имевший успеха, разочаровавший и зрителей, и критику после триумфа "Эдипа". Постановка быстро сошла с репертуара, тем более что Рейнхардту предстояли европейские гастроли с "Эдипом" и тогда, в одиннадцатом году "Каждый" был временно забыт, а сотрудничество с Гофмансталем продолжилось на оперной сцене.

Весной 1920 года Рейнхардт уехал из Берлина, где утверждали свой стиль, пропагандировали, проклинали небеса и заклинали верить, что "человек добр", экспрессионисты, их сторонники и адепты. Он искал иного пространства для творчества, а можно даже сказать — иного мира, и ему всегда казалось, что Австрия, альпийская, барочная страна, — это есть его мир. Но настроения австрийцев, переживших распад Империи, лишившихся земель, монарха, а главное — уверенности, отнюдь не располагали к отдохновению души, к исцелению и спасению от берлинской "политической горячки".

Как часто бывало в режиссерской практике Макса Рейнхардта, повод и стимул для выбора пьесы, предназначенной открыть фестиваль, оказались случайными, — следствием одной из прогулок по центру Зальцбурга, когда неожиданно для него самого паперть Кафедрального собора была воспринята режиссером как идеальная сценическая площадка.

Прежде чем развернуть перед публикой грандиозное театральное действо, призванное напомнить о грехах перед небом и людьми, необ-

ходимо было решить проблемы сугубо земные — добиться разрешения у зальцбургских властей, светских и церковных, играть спектакль на Соборной площади. Переговоры завершились успешно, и сам архиепископ уговаривал сомневающихся и дал разрешение Рейнхардту использовать то, что принадлежит как людям, так и Богу, с одной оговоркой — дни представлений не должны никогда совпадать с датами религиозных католических праздников. Помогали Рейнхардту и городские власти, выделив необходимую сумму для строительных работ и нужные материалы.

Моралите "Каждый" (Everyman, Jedermann) впервые было сыграно в Англии в самом конце XV-го века, хотя сюжет о человеке, которому неожиданно является Смерть, знали и раньше. Особенно популярной история грешника, спасающего душу благодаря раскаянию, стала в эпоху Реформации и оказалась распространенной в протестантской среде — в Германии и Швейцарии (немецкую версию сочинил Ганс Сакс). Гофмансталь использовал характерный для Сакса стих — Knittelverse, с парной рифмой, но, будучи австрийцем, придал сюжету не протестантскую, а католическую окраску. В спектакле католические мотивы проявились еще отчетливее, так как Рейнхардт при работе с гофмансталевским текстом обращался скорее к традиции постановки мистерий, чем моралите, стремясь, как в далекие средние века, сделать площадкой действия город, пространство зальцбургских улиц и площадей, откуда должны были вступать в мир мистерии персонажи. В первом спектакле это удалось не в полной мере — "участниками действия" стали только колокола всех городских церквей. Однако впоследствии, а постановка "Каждого", начиная с августа 1922 года по сей день, открывает фестиваль в Зальцбурге, участники действия приходили с городских улиц, а однажды даже подъезжали на автомобилях...

Ставя "Каждого" на паперти собора, Рейнхардт и использовал необычное место действия, что для него было не ново и, кроме того, будто бы вопреки своим намерениям, так как никогда не хотел превратить театр в нечто большее, чем "культурное предприятие", и поставил спектакль, напоминавший о сакральных действах средних веков и отчасти барочных времен. Сюжет очень прост и тяготеет даже не к моралите, а к притчевой однозначности: жил некто, беспечно и расточительно, пренебрегал ближними, не умел заставить себя сострадать и сочувствовать, а, когда наступил его срок уйти в мир иной, испугался

адского огня, покаялся, и был прощен. Покаяние как искупление — мотив вполне сакральный, адресующий и к светской истории и к житиям святых.

Персонажи и сюжет у Гофмансталя не имеют каких-либо признаков времени и эпохи — они все, не только Каждый, просто люди. И в час праздника следует поведать об их судьбе, прежде всего о печальной с благим концом участи главного героя... Драматическая история, приуроченная к празднику, — давняя традиция, которую возрождали Рейнхардт и Гофмансталь. Ход действия неизменен, персонажи определены раз и навсегда, как в пасхальных или рождественских представлениях.

Время размыто и бесконечно, у каждого часа праздника свое назначение; время вовлекает присутствующих в свой ход, и они должны проникнуться особым настроением, исключить себя из повседневности, как бы не знать, что произойдет с персонажами истории и одновременно знать.

Аналогии со священной историей рождались у зрителей благодаря исполнителю роли Каждого Александру Моисси. Этот рейнхардтовский актер постепенно обрел свою тему, свою сквозную роль — роль жертвы, так или иначе искупившей чужие грехи, да и свои тоже, но чужие в большей мере. Может, сказались воспоминания о католической семье (Моисси родом из Италии), может, таковой была индивидуальность актера, его мироощущения, может, здесь давали о себе знать и биографические мотивы: актер любил радости жизни и позволял себе некоторые отступления от строгих нравственных правил, а потом корил себя в жизни, и наделял острым чувством раскаяния своих сценических героев.

На паперти собора в Зальцбурге — творения барочной архитектуры — Рейнхардт при помощи своих помощников (художников и архитекторов) построил своеобразную конструкцию. На первом плане располагался деревянный помост, напоминавший о средневековых площадках, сооруженных на скорую руку. Над этим помостом возвышалась еще одна площадка, к которой вели лестницы по краям помоста, а еще выше в одном из соборных проемов были "сконструированы" небеса. Ассоциации рождались и с шекспировской сценой, о которой мечтал применительно к немецкому театру в начале XIX столетия Людвиг Тик, и с "Прологом на небесах" из "Фауста" Гете. Эта ассоциация, вероятно, была спровоцирована постановщиком: о гетевском

"Фаусте" Рейнхардт постоянно говорил во всех интервью, посвященных открытию зальцбургского фестиваля.

Аккомпонировать действию "Каждого", согласуясь с историей его жизни предназначалось создателям спектакля и природе — ходу времени дня. Начиналось все при ярком солнечном свете, а заканчивалось в вечерних сумерках. В самом начале на нижнем помосте шел веселый и роскошный пир. Избыточность, свойственная всегда режиссерским решениям Рейнхардта, проявила себя и здесь: цветы, живые и искусственные, горы фруктов, играющие на солнце грани кубков и пиршество материи и вещей. У Гофмансталя пир начинается не сразу, сначала следуют, как беглые иллюстрации, эпизоды грехов Каждого; он отказывает нищему, не помогает бедному соседу, не хочет говорить с матерью. У Рейнхардта эти сцены шли во время пира, и Каждый — Моисси прогонял бедняка-соседа, осушая очередной кубок и обнимая красивую женщину, очередную подругу.

В середине действия поистине "с небес" (на самом деле глашатаи размещались на крыше собора с четырех сторон и на крышах ближайших заданий) раздавался призыв-предупреждение, над площадью и над городом звучали голоса, обращенные к беспечному, упоенному собой человеку: "Jedermann! Jedermann!". Конечный слог растягивался, удваивался и умножался последний согласный звук "Jedermann!" и позади Каждого появлялась Смерть (Вернер Краусс). Готовя спектакль, Рейнхардт смотрел в зальцбургской библиотеке старые гравюры и эскизы к аллегорическим представлениям барочного театра, так что Смерть оказалась и убедительной и пугающей. Страх рождался в душе Каждого, голос Моисси дрожал, движения становились будто механическими, актер почти падал, сгибаясь по тяжестью прошлых прегрешений. Все покидали Каждого, никто не хотел проводить его в мир иной, скрасить и облегчить последние мгновения пребывания на земле. Сумерки над городом сгущались, над площадкой зажигались факелы, они потрескивали и дымились, над явствами и цветами расползался черный дым. Из зала выбегали черти, те самые, которые пугали и веселили зрителей в далекие средние века, волоча грешников в ад. Эта улюлюкавшая нечисть пыталась увлечь Каждого за собой, в адский огонь, но с верхнего помоста, будто из пространства храма спускались ангелы, они несли на носилках бледную измученную женщину — это были Добрые дела Каждого, знак спасения, а вслед за ангелами к Каждому подходила Вера. Мистериальный театр превращался в ба-

рочное аллегорическое действо, напоминая австрийской публике о театре иезуитов, — расцветшим и утвердившим себя здесь, под склонами Альп.

Сопровождаемый Верой и Добрыми делами Каждый уходил не в ад, а в распахнувшуюся дверь собора, внутри которого вспыхивал рассеянный белоголубоватый свет. Черти, посрамленные, погружались в темноту, звучали колокола, а из собора раздавались звуки органной мессы. Финал опять же напоминал заключительные сцены "Фауста", чья душа досталась небу, а не Мефистофелю.

В самом финале Рейнхардт давал своеобразный "крупный план": высвечивалось лицо Моисси и зрители видели, что Каждый шепчет слова покаянной молитвы...

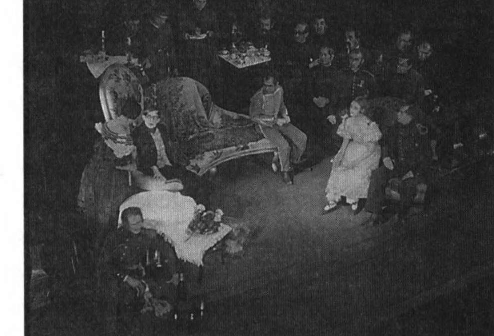
Г. Макарова

"Принцесса Турандот".
Реж. Е.Б. Вахтангов.
3-я Студия МХАТ.
Москва. 1922

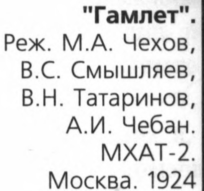




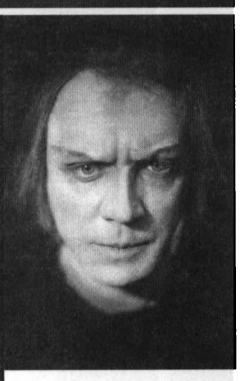
"Шесть персонажей в поисках автора".
Реж. Ж. Питоев.
Комедия Елисейских полей.
Париж. 1923



"Ревизор".
Реж. Вс.Э. Мейерхольд.
Театр им. Мейерхольда. 1926



"Гамлет".
Реж. М.А. Чехов,
В.С. Смышляев,
В.Н. Татаринов,
А.И. Чебан.
МХАТ-2.
Москва. 1924



"ГАДИБУК" С. АН-СКОГО

Театр-студия Габима. Москва. 1922

Режиссер Евгений Вахтангов. Художник Натан Альтман. Композитор Юрий Энгель. Балетмейстер Лев Лащилин. Ханан — Мириам Элиас, Лея — Ханна Ровина, Прохожий — Александр Карев, Цадик Азриэль — Наум Цемах, Давид Варди.

Даже для начала 20-х годов, изобиловавших сильными театральными впечатлениями, спектакль, сыгранный на мало кому понятном языке, иврите, оказался ни с чем не сравнимым эстетическим и эмоциональным ударом.

Хасидское предание о том как нищий студент Ханан умер, узнав, что его нареченную Лею, дочь местного богатея, выдают замуж, и о том, как его мятущаяся душа вселилась в тело возлюбленной, долго не давалось режиссеру и работа над спектаклем растянулась почти на три года. Разгадка пришла, когда перед артистом вплотную встал "вопрос о жизни и смерти"[1].

В начале спектакля был хаос странных, сдавленных звуков, издаваемых бормочущими сквозь зубы батланами. Лишь постепенно они складывались в слова, подсказанные оркестром: "Отчего душа / с высоты вдохновения / упала в глубины бездны?"

В старую синагогу вбегает рыдающая женщина и, подняв завесу, припадает к ковчегу. Она молится о спасении умирающей дочери. Бытовая скороговорка под напором чувства ритмизируется. Из горестных

повышений и понижений голоса возникает причитание. А затем голос совершает еще один скачок и переходит в пение, возносящееся ввысь. Речь, будучи сколком с психологического состояния, совершает прорыв из прозы в поэзию, а затем из поэзии в музыку.

Каждое состояние, каждый сценический момент возникал в такой предельной наполненности и интенсивности, что выход в новое состояние, в новое качество становился неизбежен.

В финале первого акта прозрачные ирреальные батланы, встав в круг и взяв друг друга за плечи, начинали медленно притопывать в такт. Движения убыстрялись. Танцующие подпрыгивали, также вскрикивали и взвизгивали, доводя себя до исступления и изнеможения. Веселье экстатически нарастало вместе с ощущением жути: все так же неподвижно, точно деревянный, сидел Прохожий (А. Карев), все так же едва ли не под ногами лежал никем не замечаемый Ханаан, чья смерть представлена не в виде безусловного конца, но как момент перехода в новое состояние. Душа, покинув тело, томится, стремясь назад к возлюбленной.

Нищие второго акта даны в такой эмоциональной активности, которая выразима только кубистически интерпретированными масками. Круги, треугольники, ромбы ярких цветов были обведены темными линиями. Стремительные зигзаги грима провоцировали мимику и жест. Во втором акте еще "не поднялся занавес, но мы уже слышим какую-то однообразную музыку и топот"[2]. Так начинается во дворе Сендера свадебный пир для нищих, который предшествует венчанию. Убогие, слепые, безрукие, горбуны веселятся и славят щедрого хозяина.

Многие из тех, кто писал о "Гадибуке" в последующие десятилетия, видели в танце нищих классовый, едва ли не революционный протест. Но едва ли социальный смысл имел в виду Павел Марков, когда говорил о нем, как о "беспощадном разоблачителе конкретности жизни"[3]. Подчеркнем, не о конкретных проявлениях жизни сказано, но о конкретности жизни как таковой, не о том, что исторически изменчиво, но об онтологическом строении.

Обостряя контрасты, Вахтангов вырывался за пределы человеческого. Каждому нищему подыскивалась "животная" характеристика: повадка старого побитого лиса, хищной птицы, гиены, голодного волка, разъяренной обезьяны. "Животная" характеристика была упрятана в человеческий облик. Со всей полнотой и отчетливостью она высту-

пала лишь в момент театральной метаморфозы, когда из исступленного человека "выпрыгивал" зверь.

Среди скрученных тел, движущихся как заведенные по кругу, повторяя одни и те же движения, возникает белоснежной вертикалью фигура Леи (Х. Ровина). Противопоставление живого и мертвого, белого и серого, искривленного и прямого, стелющегося по земле и устремленного вверх осложняется взаимопроникновением контрастов. В лице Леи уже появилась восковая неподвижность. Движения стали рассеянно автоматичны.

Исступление как степной пожар охватывало всех. Пассивное претерпевание Леи-Ровины также экстатично, зажжено общим огнем. Момент, когда она беззвучно, как осенний лист, падала, теряя сознание, тоже содержал "выход из себя". Шабаш резко обрывался. А Лея все еще заворожена непостижимым переживанием: "Словно какая-то неземная сила подхватила и унесла далеко, далеко".

Юрий Завадский, описывая состояние зрителя, почти вторил героине: "Будто вы прикоснулись к тайнам земного существования, поднялись в сферы доселе вам неведомых переживаний, столкнулись со страшными демоническими силами"[4]. Режиссер вторгался в сферу переживаний, традиционно закрепленных за религией. И на строгий вкус, его экстазы слишком темны, но они неподдельны.

Функция такого искусства не в "отражении действительности", но в приобщении к универсальному становлению. Здесь ритуал осуществляет себя как "окно" в другое измерение. В таком театре никакой итог не может быть окончательным, что позволило Павлу Маркову сделать вывод о "преодолении трагедии" в "Гадибуке".

"Жуткий танец всклокоченных ожиданий"[5] первого акта обернулся ритуальным беснованием во втором, где функцию ешиботников и батланов брал на себя, трансформируя ее, агрессивный сброд нищих и попрошаек. Вахтангов вводил в третий акт танец хасидов, когда "радость избавления от дибука переполняет сердце, и толпа уходит с головой в хоровое ликование"[6]. Трижды повторенный праздничный танец стал ритмическим каркасом спектакля.

Эпицентром патетической композиции является поведение человека в состоянии экстаза. В "Гадибуке" таким человеком стал Ханан: "От него экстазом заражаются все"[7]. Отвергнув Талмуд, чьи законы должно исполнять, он исступленно домогается тайн Каббалы, познав которые, можно завладеть волей Бога и вернуть себе Лею. Отдав роль

Ханана актрисе Элиас, режиссер смягчил жесткие контуры героической надменности женственной безрассудной одержимостью.

Наиболее полной противоположностью Ханану стал Прохожий, который определялся скорее через отрицания. Не радовался, не горевал. Его мизансцены, за редкими исключениями, создавали двойной образ: вечного движения и полной неподвижности. Непостижимое всеведение, пронизывающее всеприсутствие, когда Прохожий то растворялся в серой мгле, то в решающие моменты выступал вперед, заставляли критиков писать о Танатосе, а еще чаще о Дьяволе. Такой Прохожий создавал свое смысловое пространство, высвечивая то миф о первородном грехе, то миф о Фаусте.

Апогеем первого акта стала мимолетная встреча Ханана и Леи. Режиссер добивался предельной сосредоточенности. Сияя полными тоски глазами, Лея плыла в закрытом платье "как бы замкнутой в каком-то ковчеге чистоты и святости"[8]. Встреча происходила почти без слов. "Говорили взгляды, медленные завороженные жесты артистов, и холодок пробегал по сердцу — чувствовалось: это трагическая, роковая любовь"[9].

Сцене встречи контрастно соответствует сцена изгнания дибука, то есть разлучения, в третьем акте. Цадик Азриэль, вождь общины, убежден, что дибук должен быть изгнан, чтобы жизнь продолжила свой ход. Д. Варди умалял роль до размеров "маленького хасидического волшебника"[10]. Чем более актер форсировал старческую немощь, сомнения своего Цадика, тем мощнее выступали силы, которые тот призывал на помощь. Двуединство иронии и пафоса Вахтангов доводил до формообразующего принципа.

В "отлучении" участвовали десять наиболее праведных евреев. Полы лапсердаков удлинены, отчего фигуры выглядели утрированными. Всем дан общий жест и общая интонация. Хасиды двумя потоками, растекшиеся вдоль стола, жадно ловили каждое слово своего предводителя. Раскачиваясь, распевали псалмы с такой сосредоточенностью, будто за дверями синагоги мира не существовало. Заклинания Азриэля усилены энергией вторящей толпы. Поединок "достигает размеров трагических галлюцинаций"[11]. Цадик словно увеличивался. Его ритуальные обращения звучали с нарастающей силой. С протяжным вздохом дибук покидал Лею. И вот откуда-то издалека раздавался его жалобный стон. Очнувшаяся возлюбленная тянулась к голосу Ханана, влекущего напевом "Песни Песней". В экстазе она разрывала магический круг, круг жизни, и ее душа взмывала вверх. И вот уже две души сливались в

неописуемом полете. Всегда являющийся вовремя Прохожий покрывал черным платком тело со словами: "Благословен будь, судья праведный!". В них звучало признание тщетности человеческих попыток вернуть жизнь к "норме" и приятие трагической неисповедимости бытия.

Тема вахтанговских постановок — "сумрачный путь человека — его освобождение в страданиях, боли"[12] нашла в "Гадибуке" наиболее полное воплощение. "Освобождение" стало возможным лишь тогда, когда режиссер "конкретность реальной жизни осветил отсветами всей необъятной прошлой и будущей жизни"[13], вышел за рамки конкретного эмпирического существования и обрел новое зрение, проникающее за пределы видимого мира.

[1] *Марков П. А.* О театре: В 4-х тт. М.,1974. Т.1. С.424.

[2] *Гуревич Л.* Искусство РСФСР // Еженедельник Петроградских государственных академических театров. 1922. №15-16. 24-31 декабря. С. 30.

[3] *Марков П. А.* О театре.: В 4-х тт. Т.3. С.100.

[4] *Завадский Ю.* Одержимость творчеством // Евг. Вахтангов. Материалы и статьи / Сост. и ред. Л.Д.Вендровской. М., 1959. С. 371.

[5] *М*[арголин] *С.* Театр экстаза. "Гадибук" // Экран. 1922. №20. 7-13 февраля. С.5.

[6] *Волынский А.* Еврейский театр. Статья 2. Походный ковчег // Жизнь искусства. 1923. № 28. 17 июля. С. 4.

[7] *М*[арголин] *С.* Театр экстаза. "Гадибук". С. 5.

[8] *Волынский А.* Еврейский театр. Статья 2. Походный ковчег. С. 4.

[9] *Гуревич Л.* Искусство РСФСР. С. 31.

[10] *Эфрос А.* "Гадибук" // Мой журнал. 1922. №2. С. 6.

[11] *Edmond Sis.* Le Dybouk // Oeuvre. P., 1926. 2.07 . Пер. А.Смириной.

[12] *Марков П. А.* О театре.: В 4-х тт. Т.3. С. 100.

[13] *Там же.*

В. Иванов

"ПРИНЦЕССА ТУРАНДОТ" КАРЛО ГОЦЦИ

Третья студия МХАТ. 1922

Режиссер Е. Б. Вахтангов. Художник И. И. Нивинский. Композиторы Н. И. Сизов и А. Д. Козловский.

Турандот — Ц. Л. Мансурова, Калаф — Ю. А. Завадский, Адельма — А. А. Орочко, Зелима — А. И. Ремизова, Барах — И. М. Толчанов, Тимур — Б. Е. Захава,

Альтоум — О. Н. Басов, Тарталья — Б. В. Щукин, Труфальдино — Р. Н. Симонов, Панталоне — И. М. Кудрявцев, Бригелла — О. Ф. Глазунов.

На спектакле "Принцесса Турандот" в постановке Е. Б. Вахтангова я была в середине 30-х годов, еще совсем маленькой школьницей. Что осталось в памяти? Поначалу сам Арбат, с его странным загадочным названием, кроссвордно-вычерченными переулками, гремящими трамваями и бесконечной путаницей, будто в самом небе, — ажурных проводов. Уже потом я прочту и не удивлюсь, что без Арбата не мыслил фантасмагории "Мастера и Маргариты" — Булгаков, что именно Арбат стал той первой волшебной "дорогой", по которой обычная москвичка Маргарита Николаевна пролетает из жизни реальной в "виртуальную жизнь" ведьмы Маргариты. "На Арбате надо быть поосторожнее, подумала Маргарита, тут столько напутано всего, что не разберешься".

И вот я в зале, где витает томно-пряный, дурманный запах каких-то неведомых духов, мне объяснили, что духи эти, которыми надушены актрисы, называются "Садо-Яко", это, мол, особый восточный аромат, что будет помогать им играть "восточную сказку". Спектакль начался. Выбежали маски, я приняла их за артистов из цирка; в театрах, где я уже бывала, во МХАТе, в Малом, никогда не возникало таких смешных клоунов, которые сейчас будут показывать фокусы. Но вдруг стало страшно. На высоких пиках торчали отрубленные головы несчастных женихов принцессы, не сумевших разгадать ее коварных загадок. Вот сейчас, сейчас, роскошный князь, только что осуждавший кровожадную красавицу, возьмет в руки ее портрет, и сам мгновенно попадет в безвозвратный плен пленительной соблазнительницы, и погибнет.

Утомленный Калаф засыпает. На темном бархате задника сцены, появляется бледно-сияющая луна, вроде чуть приплясывающая, хитро подмигивающая людям, не обманывайтесь — я не кроткая лампада мира, я и ночью освещаю те злые интриги, что днем освещало пылающее солнце. К ложу Калафа неслышно приближается пленная татарская княжна, ныне рабыня принцессы — Адельма, безнадежно влюбленная в красавца. Зал замирал, уж она-то непременно узнает тайны Калафа. И словно в детском театре, где я смотрела страшные сказки, хотела крикнуть князю — не доверяйся ей. Шорох крыл мистического ужаса слышался в этой сцене...

Однако оборву детские мои впечатления о спектакле Вахтангова, я и останавливалась на них так долго лишь потому, что со временем они не изменились.

Спектакль о принцессе Турандот, как и само понятие вахтанговской режиссуры в целом — это резкий, решительный переход из века Золотого в век Серебряный, из классического реформаторства Станиславского — в дерзость модерна, в особую философию, где фантастическое обладает подчас еще большей правдивостью, чем сама реальность. Рождалась особая "небоязнь" формы. В спектакле "Принцесса Турандот" все противоречило современности: изысканные фраки мужчин и ослепительнейшие, нарядные платья женщин, созданные знаменитой портнихой-художницей Н. Ламановой, чья рука еще словно ощущала лоск и блеск былых светских нарядов. Действующие лица и переодевались, и гримировались тут же на глазах зрителей, не стесняясь соединяли бороды, сделанные из длинных махровых полотенец, с плащами и шарфами из где-то раздобытых китайских шелков. Все это играло красочно, образно — вверх и вниз летали легкие разноцветные ткани, то оживавшие, то мертвенно поникшие на деревянном помосте, в зависимости от настроения гоцциевски-вахтанговских героев. Именно в этих, резко противоречащих реальному времени приметах спектакля, как раз и начиналась вечная жизнь "Принцессы Турандот", возникал новый волшебный мир искусства, больно и сладостно тревоживший живые человеческие сердца. Спектакль этот, таким образом, становился более современным нежели многие другие, в основе которых лежали первые советские пьесы, конкретно иллюстрирующие конкретные события дня. На спектакле о принцессе Турандот люди еще верили, что страшная тайна разрушения устойчивого мира будет разгадана.

Спектакль был проникнут высокой иронией, трагедия князей и княжен то и дело прерывалась комедией масок. Минуты истинных страданий бесследно исчезали в нелепой суете, в бестолковой суматохе все путающих, всем мешающих персонажей из старинной итальянской комедии. Опять внезапно гас смех, и опять внятно звучали трагедийные ноты. Пусть пока что бутафорские, торчали отрубленные "режимом" принцессы головы на высоких пиках, страна, еще не подошедшая к страшному 1937 году в реальности, уже словно слышала его "пред-звук" в вахтанговской театральности. В спектакле этом царил знаменитый вахтанговский синтез всех жанров, всех манер, всех стилей, всех ху-

дожественных течений, всех настроений, всех профессиональных исканий самых разных творцов прекрасного Театра. По одну сторону сцены сидел китайский император Альтоум со своими мудрецами. Этот Альтоум был не только "сказочно" стар, но и как-то особенно беспомощен, дряхл, голова его покачивалась, словно на проволоке дрожали руки, прерывался от потока слез голос. "Мудрецы" то ли из китайского "Дивана", то ли из русского Сената, уже не могли предложить ничего путного, мудрого, они только восседали и рассуждали. Реальное время этих персонажей — истаивало, заканчивалось и их сказочное время, на смену мифическим китайцам-императорам, еще боявшимся лишней крови, приходили их жестокие кровожадные отпрыски. Другая сторона сцены была отдана принцессе Турандот, влюбленной в саму себя, в свои прихоти и фантазии. Она возникала на возвышении, как живой памятник живой красоты и холодного одиночества. Но пока что — ее время, она побеждает, словно злобно-прекрасная героиня из русских сказок, все глядящаяся в волшебное зеркало, все требующая, чтобы оно сказало, что прекраснее ее нет никого на свете.

Окружала всех этих героев, "не-героев", весь этот "фантастический реализм", по слову Вахтангова, так назвавшего свою режиссерскую манеру, — искристая, пьянящая как шампанское, живая музыка композиторов В. Сизова и А. Козловского, которую вместе с оркестром исполняли и сами начинающие артисты на разных импровизированных инструментах — тарелках, гребешках, обернутых в папиросную бумагу, свистульках, хлопушках, пищалках. Этот острый музыкальный "коктейль" возбуждал, обещал надежду — одним, поражение — другим, своеобразно отражал характеры, раскрывал подчас спрятанные их замыслы, подчеркивал их дурные или добрые чувства. Декорации были, если так можно сказать — гротесковыми, дерзкими, потревоженными оказывались все прямые линии сценического планшета, они то вздымались неожиданными возвышениями, то пересекались наклонным деревянным помостом. Ансамбль, как понимал его режиссер, не предполагал единой актерской манеры, напротив, демонстрировал свободное соседство самых разных художнических натур, соединенных общим замыслом, любовью к гротеску, где все сдвинуто, где все словно прочерчено молнией трагического, всполохами комического. В таком гротескном рисунке актеры, тесно общаясь друг с другом, одновременно должны были держать и ироническую дистанцию, не сливаясь — сливаться. Ведь гротеск невозможен без особой иронии,

иронии не просто клоунадно-веселой, но и мрачновато-гойевской, серьезность переживаний уже была подточена несоразмерностью трагических усилий к достижению комической цели.

В первой же своей роли — принцессы Турандот — вахтанговская студийка Ц. Мансурова уже раскрыла особый талант актрисы Серебряного века — ломкий, хрупкий, очаровательно-капризный, балетно-драматический, чувственно-целомудренный, когда сама красота — не классична, но поражает подчас сильнее любого классического совершенства. Калаф из этого спектакля разгадывал не просто хитрые загадки принцессы, он разгадывал загадку жизни — красота не может быть злой, жестокой, кровожадной, спасет мир только добрая, "мирная", человеческая, душевная красота. Поэтому-то принцесса Мансуровой стала по-настоящему красавицей, лишь полюбив Калафа. Поистине трагической в спектакле о Турандот была ее рабыня Адельма в исполнении также молодой студийки — А. Орочко. Душу ее Адельмы разрывало подлинное страдание, постепенно перераставшее в ненависть к каждому, кто еще мечтает о счастье. Рождалась трагедийная актриса, словно бы мыслившая образами античных трагедий.

Уже никогда не замолкнет имя великого артиста Щукина, впервые пришедшего на вахтанговские подмостки тоже в этом спектакле, в роли гоцциевской маски Тартальи, лукавого и хитрого простака. Возможно, в этом комедийном образе наиболее полно выразилось театрально-вахтанговское начало — не уходящий комизм в самом трагизме, абсолютная серьезность, приправленная острой клоунадой.

"Принцесса Турандот" стала началом нового театрального направления — "фантастического реализма", где символически, метафорически сталкиваются живое и мертвое.

Вахтангов умирал здесь же, вблизи арбатской своей сцены под игривый веселый вальс из "Принцессы Турандот", под нескончаемые овации московской публики 20-х годов.

И. Вишневская

"ВЕЛИКОДУШНЫЙ РОГОНОСЕЦ" ФЕРНАНА КРОММЕЛИНКА

Театр Актера. Москва. 1922

Режиссер В. Э. Мейерхольд. Художник Л. С. Попова.
Брюно — И. В. Ильинский, Стелла — М. И. Бабанова, Эстрюго — В. Ф. Зайчиков, Волопас — Н. К. Лосев, Бургомистр — А. А. Темерин, Кормилица — З. Н. Добринер.

Зная сюжет фарса бельгийского драматурга Фернана Кроммелинка "Великодушный рогоносец", трудно поверить, что его постановка силами Театральной мастерской В. Э. Мейерхольда могла восприниматься в начале 1920-х годов настоящим гимном строительству нового общества. Деревенский поэт и сочинитель писем (говоря по-русски — каляка) Брюно влюблен в свою жену Стеллу. Ее красота, думает он, очевидна всем. Значит — все должны быть тоже влюблены в нее. Следовательно: у него может быть счастливый соперник. А раз может, то — скорее всего — есть. Чтобы выяснить, кто из жителей деревни является любовником его жены, Брюно заставляет Стеллу переспать со всеми мужчинами деревни, надеясь по ее реакции определить истинного виновника того, что он сделался рогоносцем. Стелла не выдерживает такой жизни и покидает деревню вместе с Волопасом, который требует от нее только любви и верности.

Что же потребовалось, чтобы сделать этот рискованный сюжет чуть ли не "маршем энтузиастов"? — Соединенные усилия гениального режиссера, первоклассного художника-конструктивиста и двух десятков молодых актеров, прошедших школу биомеханики.

Тело актера — машина, которая устроена вполне постигаемым умом образом, утверждал Мейерхольд. И значит — мозг-машинист просто обязан, во-первых, понимать принципы устройства и законы функционирования этой машины, а во-вторых, уметь с помощью своих знаний добиваться от нее наибольшей производительности труда. Под производительностью актерского труда подразумевалась способность творить наиболее эффективные — в смысле эстетического воздействия на зрителя — пространственные пластические формы с наименьшими затратами психофизической энергии.

Вся эта "индустриальная" терминология, носящая явный отпечаток эпохи радостного торжества труда над капиталом и науки над мистикой, оформила процесс поиска Мейерхольдом законов выразительного движения, начатых еще в Студии на Бородинской и КУРМАСЦЕПе, где впервые (в 1918 г.) родился термин "биомеханика".

Преподавание биомеханики в мастерских Мейерхольда состояло из разъяснения некоторых теоретических положений и многократного исполнения — вплоть до совершенства — специальных упражнений. По сути дела эти упражнения были маленькими спектаклями, имеющими сюжетный стержень. Почти в каждом из них содержался свой драматический конфликт, свои завязка — развитие — развязка (или на языке биомеханики: намерение — осуществление — реакция). При всем акробатизме задания, требующем от исполнителей умения легко прыгать партнеру на грудь или на спину, это был именно *театральный* тренаж. Будущему актеру мало было показать, как сымитировать точные экономичные движения, к примеру, лучника, стреляющего по мишени. Его следовало научить *видеть* лук, стрелу, цель; научить настолько *желать* эту цель поразить, чтобы самому стать выпущенной стрелой. И в то же время актерам надлежало помнить, что они *показывают*, как это делается, что их тело движется соответственно с *осознанными* ими законами выразительного движения.

Биомеханический тренаж был основой метода постановки "Великодушного рогоносца". Во многом благодаря биомеханике состоялся этот, как писала пресса, "блестящий парад такого буйного и такого непобедимого в своей правде театрального мастерства, оплодотворившего русский театр новыми богатствами сценической изобретательности"[1].

Накануне премьеры шумная ватага лицедеев, возглавляемая самим Мастером, со смехом и прибаутками расчищала подмостки — в трюм были спроважены штабели старых театральных "павильонов", заполонившие левый "карман" и "арьер"; та же участь постигла сукна кулис и падуг, задники и панорамы. Раскрытая во всю глубину и высоту — до красной кирпичной стены и колосников — сцена превратилась в *площадь*, на которой установлена была легкая ажурная деревянная конструкция Л. С. Поповой ("аппарат для игры актера"), смонтированная из разновысотных площадок, лесенок, переходов, скатов, вертящейся двери и крутящихся колес.

В это распахнутое пространство вышел ловкий и сильный, молодой и энергичный, задорный лицедей — мим, обладающий умением

через себя и собою, своими рассчитанными, стремительными движениями, выражать весь мир. Он был весел и свободен, этот комедиант, свободен от косной среды, от цепкой власти вещей, от старой, затхлой театральной пошлости. Грим не скрывал его подлинного лица, единая синяя прозодежда, облачавшая его крепкое, тренированное тело, имела вид простой рабочей спецовки, которую надевает всякий уважающий свой труд мастеровой. Этот актер был преисполнен готовности заново перестроить "дом мира" и уверенности в собственных силах.

"Вместе с "Великодушным рогоносцем" в повседневную жизнь революции вошел необычно веселый театр, — свидетельствует Б. В. Алперс. — <...> Может быть, впервые на русской сцене в блестящих импровизациях этого театра развернулось такое легкое и радостное искусство; в нем была какая-то особая полнота ощущения жизни; в нем звучал свободный, побеждающий смех и все было охвачено непрестанным, стремительным движением"[2].

Замечательно, что определение "веселый театр" применено к спектаклю, трагическому по содержанию, которое есть — как писал С. М. Третьяков — "сплошной крик севшего на кол человека"[3]! И тем не менее это определение справедливо. Пафосом спектакля был азарт банды новых актеров, играющих новых людей. Своей иронией (идущей от превосходства их душевного здоровья над бесконтрольной эмоцией человека старого) мейерхольдовские комедианты умели "очищать чувства"[4], отстранять их от себя, показывать собственное к ним отношение.

Формулу актерского мастерства, явленного в "Рогоносце", критики окрестили "Иль-ба-зай", составив ее из первых слогов фамилий исполнителей главных ролей. В рецензии А. А. Гвоздева[5] протагонист спектакля описан как единый "трехтельный" персонаж, в котором невиданная дотоле согласованность движений не уничтожает яркой индивидуальности сформировавших его артистов. Каждый из этих трех актеров, сохраняя общность биомеханической школы, внес в партитуру "Рогоносца" свою, личную, отчетливую ноту. Сочиняя спектакль, Мейерхольд учитывал в его композиции и умение Ильинского "заземлять" абстрактные химеры ума, и точность трагической, бастеркитоновской клоунады Зайчикова, и пронзительную чистоту голоса несчастного ребенка, которая станет актерской темой Бабановой на долгие годы.

Принципиальная антидекорационность конструкции (что не помешало, впрочем, вкрасться в ее скелет некоторым изобразительным мотивам, вызывавшим прямые ассоциации с мельницей) позволяла мейер-

хольдовским лицедеям с удивительной наглядностью обнаруживать свое умение средствами пантомимы "выгораживать" каждый раз новые, почти воочию различаемые конкретные места действия. Актеры сюжетно обыгрывали установку Поповой, их работа с воображаемыми предметами заставляла зрителей видеть в какой-нибудь из частей конструкции то спальню, то мельничный двор, то столовую, то рабочий кабинет. Также свободно — с помощью лишь изменения темпа и ритма движения — ученики Мастера умели превратить день в ночь или в утро.

Радостная комедиантская игра легко подчиняла себе время, пространство и материю. При этом она вовсе не ограничивалась рамками взаимоотношений с конструкцией. В нее — что еще существеннее — вовлекались и представляемые актерами маски. В спектакле Мейерхольда "временами почти со зрительной очевидностью возникало впечатление, — вспоминает Алперс, — будто актер действительно играет с образом как с вещью или предметом, поворачивая его со всех сторон перед зрителями, словно жонглируя им в воздухе, бросая на площадки конструкции, с тем, чтобы он, подобно бумерангу, снова вернулся в руки своего создателя"[6].

Этот постоянный диалог лицедеев с играемой маской, их взаимодействие между собой и со стремительно преображаемым ими пространством — придавали трагифарсу Кроммелинка чрезвычайно современное звучание и многозначный смысл. Представление — все целиком и в каждой отдельной своей составляющей — постоянно балансировало на грани *воли* и *несвободы*, настойчиво требуя от зрителей напряженной мыслительной и душевной работы. Универсализм пластического мастерства актеров и режиссера преображал "скверный анекдот" о ревнивце Брюно, преодолевал тот порочный круг насилия, который порождала его навязчивая идея о греховности любимой.

Но, пожалуй, главным итогом представления Мейерхольда стала демонстрация нового выразительного языка сценического искусства. Наследуя всем экспериментам режиссера прошлых лет, "Великодушный рогоносец" показал силу актерской игры, основанной на внимании к "жизни тела", через которую — в действии, в движении — и выявляются любые мановения души человеческой.

[1] *Колпакчи Л.* Еще о "Рогоносце"// Театральная Москва. 1922. № 39. С. 9.
[2] *Алперс Б. В.* Театральные очерки: В 2-х тт. М.,1977. Т.1. С. 50.
[3] *Третьяков С.* "Великодушный рогоносец"// Зрелища. 1922. № 8. С. 13.
[4] См.: *Рудницкий К. Л.* Режиссер Мейерхольд. М.,1969. С. 265.

[5] См.: *Гвоздев А.* Иль-ба-зай // Жизнь искусства, 1924. № 27. С. 8.
[6] *Алперс Б. В.* Театральные очерки.: В 2-х тт. Т.1. С. 281.

В. Щербаков

"ФЕДРА" ЖАНА РАСИНА

Камерный театр. Москва. 1922

Перевод и обработка В. Я. Брюсова. Режиссер А. Я. Таиров. Сценография А. А. Веснина.
Федра — А. Г. Коонен, Ипполит — Н. М. Церетели, Тезей — К. В. Эггерт, Энона — Е. В. Позоева, Терамен — И. И. Аркадин, Арикия — А. Л. Миклашевская, Исмена — Е. Н. Штейн.

Откуда-то, из правой кулисы, "согбенная от внутренних смятений, от тяжести шлема на голове, вся обвитая красным плащом, выявляющим кровь вспыхнувшей страсти, появляется Федра — Коонен"[1]. "Какое священное и вместе с тем варварское явление!" — восклицал парижский критик Г. Буасси, потрясенный уже первым выходом Федры. И его можно было понять: "Голова, обрамленная париком с красными волосами, снабженными огромными золотыми реями; бюст утонувший, уничтоженный золотой чешуей, которая наполовину скрывает длинную юбку с черными и белыми полосами, и в особенности этот символ восточных идолов — красная мантия, фантастическая мантия с огненными складками, которые то взволнованно развеваются, то спокойно влачатся. Вот Федра по Таирову. К этому еще надо прибавить, что черты лица совершенно изменены, стилизованы, что рисунок носа подчеркнут картонным ребром, и самое лицо возвращено к античной маске, в то время как обувь восстанавливает котурны"[2].

Двусоставную формулу варьировало на разные лады большинство критиков, делавших в зависимости от вкусов ударение либо на "священном", либо на "варварском". Но Буасси лучше других ощутил внутреннее единство этих аспектов спектакля.

Если для Расина крайне важна была трагическая раздвоенность сознания героини, которая понимает греховный смысл своей страсти, то

Федра Алисы Коонен не знала сомнений и колебаний. Она не встречала препятствий внутри себя. Беда лишь в том, что Ипполит не любит. Но и его любовь не спасла бы Федру. Ее страсть по своей природе абсолютна, неспособна к утолению и примирению. "На всем облике Федры лежала печать экстатичности и жестокости: она сквозила в почти мужском профиле, в огненных волосах, в багровом плаще, в разорванных движениях"[3]. Федра не пытается противопоставить себя хаосу и стихии, а является естественным их продолжением. Возвращая героиню архаическому мифу, Таиров пробуждал закодированный в его структуре мотив инцеста как двойной символ: сверхчеловеческой власти над жизнью и глубокой поколебленности смыслового порядка бытия.

Сценическим партнером Коонен в те годы почти всегда оказывался Николай Церетели. Его персонажи часто попадали в положение людей, на которых направлена страсть героинь Коонен. Но этот вызов оказывается им не по плечу. Перед лицом одержимых женщин они оказываются "никакими". Взятым изолированно Ипполитом можно было любоваться. Изживая прежнюю манерность, актер создавал пластический рисунок, впечатлявший суровой простотой и экспрессией. Но его Ипполит рядом с Федрой обнаруживал свою бесстрастность.

Коонен удавалось скрадывать остроту диссонанса, воссоздавая страсть внеличную, направленную "поверх" своего объекта, страсть, коей ничто не может соответствовать.

В "Федре" воплотилась тема стихийного человека, рвущегося "взять" мир с запретной и потому такой желанной стороны. Но она не прозвучала победно. Ее наполнил "тоскующий плач и болезненный крик"[4].

На репетициях Таиров неизменно подчеркивал, что Федра переводится с греческого как "светлая". Для него важным было то, что погружение в хаос осуществляла героиня изначально чистая, светлая, хаосу чуждая. Объектом изображения был не добрый человек на путях зла, а светлый, погружающийся во тьму, гармоничный, обнаруживающий внутри себя хаос.

В поисках мифологического прообраза можно сказать, что в "Федре" героем является солнце, но это солнце предстает ночным "черным солнцем". Кстати сказать, последнее является тем ключевым образом в поэзии О. Мандельштама 10-х — начала 20-х годов, в котором традиционная оппозиция света и тьмы приобретает новое качест-

во. Образ ночного солнца, "солнца вины" возникает у поэта в связи с темой "несчастной Федры". И здесь же, как бы невзначай, он роняет: "Федра — Россия..."

В XX веке не только в русской, но и в европейской культуре возникло тяготение к "темным, доклассическим "безднам" архаики, предпочтение хтонической "ночи" олимпийскому "дню", тенденциозная перестановка акцентов с аполлонической упорядоченности на тайны дионисийского неистовства"[5]. В этом процессе Таиров, устремившийся к "догомеровскому глубинному пафосу"[6], занял позицию особую. Дионисийские неистовства были возможны для него только аполлонически преодоленными, претворенными в пластической гармонии всех элементов, в неканонической, подчас ужасавшей красоте целого.

Сценография А. Веснина, в которой критики находили "неоклассику кубизма", визуализировала тот внутренний слом, во власти которого находились герои. Сценический "пол" словно под действием тектонического сдвига раскололся на площадки, которые ступенчато громоздились друг над другом, кренились в разные стороны, зажатые массивными архитектурными объемами. Сама по себе ничего не изображавшая декорация апеллировала к зрительским ассоциациям. Наиболее закрепилась та, о которой позже вспоминал А. Таиров: "сцена напоминала собой палубу корабля в момент начинающегося крушения, катастрофы"[7]. Такая ассоциация во многом закрепилась потому, что поочередно опускавшиеся треугольные цветные плоскости (красные, желтые, коричневые, черные), усиливая эмоциональное состояние того или иного момента, воспринимались как "паруса". Веснин решал задачу предельно лаконичным и обобщенным языком. На просторной, не загроможденной подробностями сцене каждая фигура отделена от других, не смешивалась с ними и имела свою зону влияния. Требовала особого внимания и рассмотрения, несла достоинство в медленном ритме четких, пластичных и вдруг обрывающихся движений. Статуарность мизансцен, скупость и кованость жеста возникали из преодоления "всей тяжести мира, всего притяжения земли" (А. Таиров), которые ощущает в своем теле человек трагический. Сам жест из сферы выразительности переведен в сферу антропологическую. В жесте человек отвоевывал свое место в мироздании. "Таиров изобрел или, вернее, открыл целый репертуар существенных, незаменимых окончательных жестов, поз и групп, годных для выражения самых глубоких первозданных и стихийных человеческих чувств"[8].

Центр тяжести спектакля переместился с анализа причин и следствий на определенную формализацию событий как заданных и предрешенных: "волнующая драма уступает место возвышенному и монотонному ритуалу".

Действие, вызывающее к жизни понятия добра и зла, дано вне этих понятий и прежде них. Усилиями Таирова "трагедия возвращена к нам <...> в своей первобытной сущности"[9]. Режиссер изменяет сам регистр звучания трагедии. "Патетическую добродетель" он превышал на путях "героической экзальтации".

Но как бы ни был близок Таирову временами "дионисийский человек", его искусство не могло игнорировать влияния русской гуманистической культуры, которая такого человека благословить не могла. Стремясь наделить героиню всей полнотой прав, режиссер и актриса были приведены к созданию образа универсальной вины.

Большинство зарубежных критиков говорило о "русской Федре", вкладывая в это, как правило, не только географический, но и духовный смысл. В этой Федре синтезировалась ситуация начала 20-х годов и более давняя традиция покаяния: "Она русская: она жаждет пострадать, принять искупительную муку". В 20-е годы эта традиция была еще достаточно живой, но уже не обладала ни всеобщностью, ни обязательностью. Таиров и Коонен как бы от себя приходят к идее искупления. Это обстоятельство не было упущено тогдашней критикой, прямо называвшей Федру Алисы Коонен "искупительной жертвой".

В пору, когда в русском театре преобладали аналитические опыты по расщеплению сценического атома на "первоэлементы" Таиров устремился к новому театральному синтезу. Отказываясь от попыток исторической реконструкции, он сводил разнородные мотивы (вплоть до японизмов в одеяниях и отзвуков древнего Востока) к единству собственного театрального стиля, где "пафос масс и форм становится грандиозным". Мифологические прообразы, взятые из разного арсенала, претворялись в целостные художественные символы, когда поверженная над бездной Федра видит Миноса, судью мертвых, а в следующий момент "ползет на коленях к Тезею: несет крест"[10].

Если Андре Антуана обескураживало, что Таиров с его "чисто научными, головными, современными устремлениями" возвращается к "театральным истокам, к театральному примитиву"[11], то уже его более молодые коллеги не видели противоречия в союзе мозгового, вооруженного научными навыками искусства и архаичных мифо-ритуальных

форм, в соединении авангарда и большого стиля. И дальнейшее развитие европейского театра подтвердило как закономерность его, так и парадоксально тревожную форму осуществления.

[1] *Марголин С.* "Федра" // Экран. 1922. №21. 14-21 февраля. С.6.

[2] *Буасси Г.* "Федра" в Камерном театре // Театр и музыка. 1923. №35. 9 октября. С.1107.

[3] *Марков П. А.* О театре.: В 4-х тт. М., 1974. Т.2. С.293.

[4] *Там же.*

[5] *Аверинцев С.* Образ античности в западноевропейской культуре XX века. // Сб. Новое в современной классической филологии. М., 1979. С.10.

[6] *Луначарский А. В.* О театре и драматургии.: В 2-х тт. М., 1958. Т.1. С.410.

[7] *Таиров А. Я.* О театре / Под ред. П.А. Маркова. М.,1970. С.441.

[8] *Левинсон А.* Русская Федра // Звено. Париж, 1923. 26 марта.

[9] *Буасси Г.* "Федра" в Камерном театре. С. 1107.

[10] *Левинсон А.* Русская Федра.

[11] Цит. по: *Фельдман К.* Камерный театр и французская публицистика // Театр и музыка. 1923. №9. 1 мая. С.744.

В. Иванов

"ГОЛГОФА" МИРОСЛАВА КРЛЕЖИ

Хорватский Национальный театр. Загреб. 1922

Режиссер Бранко Гавелла. Художник Любо Бабич.
Христиан — Йосип Папич, Павел — Страхиня Петрович, Андрей — Дубравко Дуйшин, Ксаверий — Йосип Павич, Жена Христиана — Нина Вавра, Жена Ксаверия — Мила Димитриевич.

Творческое содружество драматурга М. Крлежи, режиссера Б. Гавеллы и сценографа Л. Бабича стало ярким выражением экспрессионизма на сцене Хорватии.

Связи бывшей австро-венгерской провинции с немецкоязычной культурой (Гавелла получил образование в Вене, а Бабич занимался в мастерской Франца Штука) не прерывались и в 20-е годы. Крлежа, Гавелла и Бабич принадлежали к поколению интеллигенции, вынесшей из опыта Первой мировой войны пацифистские настроения и интерес к проблематике революционного движения. Хорватскому театру оста-

лась чуждой идея "витальности", которую пробуждают в людях милитаризм и гражданские войны. Хорватские экспрессионисты активно использовали сюжеты и образы своего национального фольклора. В творчестве М. Крлежи, в те годы активного участника социалистического движения, гуманистические идеи воплощались в форме экстатической христианской проповеди одинокого героя, противостоящего враждебному и жестокому миру.

Темой пьесы "Голгофа" стал провал забастовки на корабельной верфи "где-то в Центральной Европе, накануне Пасхи года тысяча девятьсот девятнадцатого" (авторская ремарка).

Режиссер Гавелла выстроил спектакль "Голгофа" как горестную песнь о предательстве и о его жертвах, композиция которой была близка народной поэзии с ее пренебрежением законами обывательской логики и разгулом лирической стихии. В то же время, форма объединения пяти актов, которые можно было бы обозначить так: 1. "Горе от раздоров" 2. "Травля человека" 3. "Трагедия духовной разобщенности" 4. "Тризна по погибшим" 5. "Кара за предательство" — напоминала принципы киномонтажа.

Открывала спектакль сцена своеобразной "Тайной вечери" — заседания стачечного комитета. Каждый ее участник — Иван, Петр, Павел, Андрей, Фома — олицетворял тот или иной психологический и социальный тип эпохи войн и революций.

По стечению обстоятельств, среди зрителей второго премьерного спектакля "Голгофы" оказались К. С. Станиславский и другие члены труппы МХТ, вскоре начинавшей свои гастроли в Загребе в рамках большого зарубежного турне. Спектакль хорватов произвел на них сильное впечатление.

Действие, построенное без традиционной экспозиции, сразу захватывало зрителя. Низкий сводчатый потолок, узкое зарешеченное окошко, едва пропускающее свет фонарей с ночной улицы, теснота помещения, в котором встречались конспираторы, усиливали ощущение скованности, несвободы. Эпизод, в котором подпольщики пытались изобличить профсоюзного деятеля Христиана в сотрудничестве с властями, шел таинственным полушепотом, причем, как свидетельствует восхищенный мастерством режиссера К. С. Станиславский, "ни одно слово не комкалось и не пропадало". И далее:

"Первый акт... происходит в полной темноте, на черном бархате... Видны два-три блика от лампы на большом столе заседания... В темно-

те происходили взрывы негодования, драки, удушение кого-то, протесты, жалобы, вопли..."[1]

В конце акта с улицы доносился четкий шаг солдатской колонны.

В следующем акте режиссер показывал ранённого полицией Павла, который сообщал о предательстве Христиана и искал убежища в доме своего товарища Ксаверия. Симультанная сцена, придуманная Л. Бабичем, левой своей частью изображала уютную квартирку Ксаверия, а правой — слабо освещенное крыльцо, тусклый фонарь на столбе и далекую цепочку городских огней.

Снаружи, "у крыльца", появлялся Павел. Его экспрессивный монолог, "вопли, будто исходившие из самого его тела, истекающего кровью"[2] словно иллюстрировали легенду о Христе и Агасфере, изложение которой с умилением читал хозяин дома в школьной тетради своего сына. При словах "даже чаши воды не хотел ему дать Агасфер, и господь наш Иисус Христос проклял его..." Ксаверий замечал у своего порога Павла, но отказывался его приютить. "Окно захлопывается, он остается один на улице. И сразу возникают перед ним те, кто пришли казнить его. Короткая борьба, возня, и в мутном свете фонаря видна фигура человека, повешенного на перекладине этого же фонаря. И сразу — темнота... Запомнилось еще, как понятно по созвучию и вместе с тем мрачно, грозно звучали в этой пьесе слова "крв" (кровь), "смрт" (смерть"), — писала В. И. Немировичу-Данченко О. С. Бокшанская[3].

В третьем акте проявился редкостный талант Гавеллы — постановщика массовых сцен. Атмосфера действия была грозной, напряженной, — изображался кризисный момент революционной борьбы и попытки Христиана склонить рабочих к уступке властям, — но основной тон задавал ритм слаженной работы на фоне контуров строящегося корабля.

В те годы многие сочувствовавшие социализму художники эстетизировали труд как силу, преобразующую мир.

Эта сцена "Голгофы" восхитила Станиславского. "По сцене проносят раскаленные металлические части будущего корабля, — пишет он в своем дневнике, — движутся люди, с толком подымают и опускают подъемники, вертятся трансмиссии, пылает огонь в кузнечных горнилах, по подмощенным лесам двигаются сверху вниз, снизу вверх длинные вереницы рабочих.

Действие идет одновременно в трех этажах строящегося корабля, на авансцене и арьерсцене...Стуки, удары, всякие фабричные шумы... срепетированы так, что не покрывают собой реплик, а всовываются как раз в середине между словами..."[4].

Кульминацией третьего акта была попытка ушедшего от расстрела Андрея окончательно разоблачить Христиана и лжесвидетельство последнего. Он клялся жизнью своего единственного сына, что он не причастен к провалу стачечного комитета. В их спор вмешивались рабочие, объединяясь в группы, согласные или не согласные друг с другом. В звон металла и удары молотов врывались типичные для творчества левых экспрессионистов реплики, взволнованные возгласы:

"Да здравствует Революция! На баррикады!"

"Если борешься ты, борюсь и я!"

"Не позволим себя терроризировать!"

"Иуды! Желтые свиньи!"

"Проходимцы красные!"

"Агенты!"

"Ура Андрею!"

"Ура Христиану!"

"Долой предателей!"

"Мы отомстим!"

"Да здравствует всеобщая забастовка!"[5]. Появлялась гигантская символическая фигура Надсмотрщика, олицетворявшая мощь капитала. Вызванные им солдаты арестовывали Андрея.

В следующей сцене похорон расстрелянных рабочих вожаков режиссер и сценограф на время "удаляли" из поля зрения публики толпу, окружавшую гробы, накрытые красными полотнищами, и "заглушали" лицемерную надгробную речь Христиана. Вместе с истерзанным угрызениями совести Ксаверием зрители "видели" умоляющего о помощи Павла, а голос покойного, усиленный репродукторами, доносился откуда-то из-под купола театра. Видение исчезало, и спровоцированные Христианом рабочие глухо, печально запевали "Интернационал". Занавес опускался, и слышались четко различимые пулеметные очереди: полиция стреляла по участникам митинга.

"После первых четырех актов зал аплодировал долго, непрерывно; порой аплодисменты продолжались весь антракт", писали рецензенты загребских газет[6]. Публика воспринимала гибель рабочих как Голгофу современных христианских мучеников.

Завершающий акт совмещал элементы едкого сарказма и мистические моменты, навеянные фольклорным сознанием. Христиан, весело насвистывая "Марсельезу", возвращался домой. Его встречала жена, встревоженная болезнью маленького сына. Христиан, все еще благодушный и уверенный в себе, оставался у детской постели. И здесь театр прибегал к использованному еще И.-В. Гете средневековому сюжету о "той силе, что, сея зло, творит добро". Вызванный к больному "Доктор" в маске Дьявола изобличал двурушника и приговаривал к смерти его дитя.

Финал спектакля — Христиан осознавал, что возмездие неотвратимо — был отмечен моментами ирреальности и обладал большой силой воздействия на зрителей.

"...Мы покидаем театр, пережив огромной силы катарсис благодаря таланту Крлежи..."[7] — писал хорватский театральный критик и драматург Милан Бегович.

Режиссер Бранко Гавелла вошел в театральную летопись XX века благодаря воспоминаниям Станиславского о гастролях МХАТ в Западной Европе и Америке. Есть там, в частности, и такая запись:

"...Он (Гавелла) владеет и светом и планировкой и знает многие секреты сцены, о которых не ведают другие прославленные театры и мастера сцены"[8].

[1] *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8-ми тт. М., 1959. Т. 6. С. 136-137.

[2] *Galogaža S.* M. Krleža. "Golgota" // Pokret. Zagreb. 1922.5.11. Arhiv Odsijeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU. Novinski članci 1920—1923. S. 312-313.

[3] Ежегодник МХАТ за 1943 г. М., 1945. С.498.

[4] *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8-ми тт. Т. 6. С. 137.

[5] *Krleža M.* Tri drame. Sarajevo, 1981. S. 283-284.

[6] Arhiv Odsijeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU. Novinski članci 1920—1923. S. 313.

[7] *Begović M.* "Golgota" Miroslava Krleže // Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 75. S. 293.

[8] *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8-ми тт. Т. 6. С. 137.

Н. Вагапова

"ШЕСТЬ ПЕРСОНАЖЕЙ В ПОИСКАХ АВТОРА" ЛУИДЖИ ПИРАНДЕЛЛО

Комедия Елисейских полей. Париж. 1923

Режиссер Жорж Питоев.
Отец — Жорж Питоев, Мать — Мари Кальф, Падчерица — Людмила Питоев, Сын — Жан Орт, Мальчик — Жан, Девочка — Дениза, Мадам Паче — Андре Тензи, Директор — Мишель Симон, Премьер — Леон Ларив, Премьерша — Нора Сильвер, Инженю — Мадлен Мило, Герой Любовник — Габриэль Гобэн, Вторая актриса — Сюзанн Далти, актер — Габриэль Рошеверг, молодая актриса — Ивонн Годо, помощник режиссера — Анри Гралл, Бутафор — Жак Дюшмэн, Суфлер — Реймон Даган.

В 1923 году, узнав о готовящейся постановке своей пьесы малоизвестным режиссером, Пиранделло инкогнито приехал в Париж и пришел прямо на репетицию, почти как его знаменитые персонажи, но прерывать репетицию Директора не стал, дождался конца, а затем вылетел на сцену и стал обнимать Питоева. Так началась их дружба и подлинный творческий союз, которые оборвет только смерть Пиранделло. В Риме Пиранделло ставил свои пьесы сам, сопровождая их жесткими и точными ремарками, вплоть до световых перемен и интонационных указаний актерам. Драматическому автору с таким конкретным сценическим видением своей пьесы должно быть трудно принять любую режиссерскую версию, хоть на мгновение отличающуюся от его собственной. Но Пиранделло был счастлив, говоря, что именно так, как поставил Питоев, он и написал своих "Персонажей".

В 1923 году о своем потрясении, "коллективной галлюцинации", которой добился Жорж Питоев во время спектакля, писал патриарх французской режиссуры Андре Антуан. Тогда же вдохновленным и "восторженным" вышел из Комедии Елисейских полей двадцатичетырехлетний Арман Салакру, которому еще предстояло войти в историю французского театра. В 37 — будущая зачинательница "нового романа"

Натали Саррот призналась, что "Шесть персонажей" Питоева навсегда изменили ее отношение к театру. Восторги и потрясения испытывали высококлассные профессионалы театра, драматурги и писатели, которые в ту пору были свидетелями блистательных побед Жака Копо, Шарля Дюллена, Луи Жуве, Гастона Бати, ошеломляющих гастролей Таирова, Мейерхольда, вахтанговского театра, словом спектакль Питоева был вовсе не единственным театральным событием в Париже между двумя мировыми войнами. И тем не менее, несмотря на такой мощный эстетический контекст, спектакль "Шесть персонажей в поисках автора" Жоржа Питоева стал "оглушительной, подобно колокольному звону сенсацией, отзвук которой раскатывался очень далеко"[1].

В Париже в Комедии Елисейских полей произошел редкий и потому особенно ценный в режиссерском XX веке случай — драматург встретил своего режиссера, а, пользуясь языком самого Пиранделло, — Директору удалось стать Автором незаконченной драмы.

И при этом режиссер вовсе не следовал суровым указаниям драматурга, часто нарушая, казалось бы, самые принципиальные из них. Пиранделло, к примеру, в развернутой ремарке поясняет, что самым подходящим выразительным средством для персонажей являются маски. В спектакле Питоева масок не было. Нарушил режиссер и другую директиву драматурга — персонажи в спектакле Питоева появлялись не из зала. Подобных несоответствий можно привести множество, но не следование букве текста, а глубокое постижение режиссером духа пьесы сотворило театральный шедевр.

Парижская публика, пришедшая на премьеру "Шести персонажей" в театр Комедии Елисейских полей была ошеломлена уже при входе в зал. Занавеса не было, "раздетая" сцена (а в 1923 году это было шокирующей редкостью) тускло освещалась "контрольной лампочкой". На сцену в спецовке выходил рабочий и неторопливо начинал что-то приколачивать. На стук вылетал разъяренный заведующий сценой, и зритель начинал понимать, что происходящее уже и есть действие. Все в нем поражало двойственностью. Постепенно на сцене собирались актеры, многие из них, как и зрители в зале, оставались в пальто и шляпках, кто-то вешал верхнюю одежду на спинку тут же выносившихся из-за кулис стульев. Стремительно из зала вбегал на сцену Директор.

Тогда, в 23 году, ни зрители, ни сам Мишель Симон, а он был первым исполнителем роли Директора, актер с лицом "искривленной луны" (А. Ленорман), не могли даже предположить, какое блистатель-

ное будущее во французском кино откроют ему уроки, полученные у Жоржа Питоева. Великолепно владея яркой выразительной формой, М. Симон поражал зрителей психологической глубиной и подлинностью сценического существования. Сыгранная у Питоева роль Директора заставит Пиранделло настоять на том, чтобы М. Симон снимался в фильме по его роману "Покойный Матиас Паскаль".

Чертыхаясь, ворча на актеров, на чем свет стоит поминая "этого Пиранделло", Директор — Симон начинал репетицию. Конечно, зритель понимающе смеялся, когда этот раздраженный и властный человек обращался к актерам: "Что вы от меня хотите, если Франция давно уже перестала поставлять нам хорошие комедии". На пустой сцене Директор творил спектакль перед актерами. Но и актеры не оставались в долгу — каждый вел себя в соответствии со своим положением в труппе и соответственно своему амплуа. Возмущался, не желая "напяливать поварской колпак", который делал его смешным, Премьер — Леон Ларив. В ослепительно белом и с маленькой собачкой в руках вплывала в зал Премьерша — Нора Сильвер, высокая стройная красавица, вошедшая в труппу Питоева еще в Женеве, укротить которую у Пиранделло мог только Директор. Наконец, когда каждый из актеров отыграл "себя", Директор начинал репетировал пьесу Пиранделло "Каждому своя роль" (A chacun son role)[2]. Зрители улыбались этому тонкому каламбуру, но действие снова совершало неожиданный вираж. Как только звучали первые реплики пьесы, сцену "захватывали" персонажи, как написал в режиссерском анализе Питоев. Зрители видели, как на арьерсцене сверху, с самых колосников, начинал опускаться грузовой лифт, в котором в боковом зеленоватом свете стояли персонажи. Одетые в черное, с выбеленными лицами, графически выразительным гримом, они напоминали то ли актеров мюзик-холла, то ли героев, сошедших с экранов одного их парижских синема. Неотвратимо они спускались на сцену прямо с неба. То, что это небо зритель вспомнит еще в третьем действии спектакля, когда под вопли директора: "Клочок неба!.. Я же сказал — небо!", машинист опустит на сцену белый задник, осветитель притушит синие рефлекторы, и на сцене зажжется ночное небо. Какое же небо реальнее? То, что возникло в воображении зрителей, когда лифт плавно шел вниз? Или это, созданное прямо на глазах у зала?

Режиссер Питоев на таких точных столкновениях сценических метафор, жестких ритмических перепадах, мгновенных переходах из

откровенной игры в "правду! Самую неприкрытую правду!" выстроит все действие спектакля. Как волшебник — манипулятор он ни на одну минуту не давал зрителю вздохнуть, найти для себя какую-то понятную, психологически комфортную систему отсчета, в которой можно воспринимать происходящее на сцене. Любой театральный трюк, или, наоборот, самая "разнастоящая" правда, заставив зал поверить в происходящее, мгновенно выворачивались в свою противоположность, оглушительно смеясь, режиссер словно дразнил зрителя, выводя его за рамки привычного круга идей и понятий. Трагедия эксцентрически обращалась в фарс. Особенно поразила зрителей сцена с появлением мадам Паче. Она описана почти во всех рецензиях того времени. Отец развешивает на сцене только снятые пальто и шляпки актрис, потому что "когда мы подготовим сцену, как надо, не замедлит появиться и мадам Паче, привлеченная предметами своей торговли" — в этот момент "действительно, дверь медленно открывается и мадам Паче появляется. Редко, когда родство театра с колдовством передается лучше, чем в этой сцене"[3].

Театральный гротеск Питоева создавал восхитительную, наивную и горькую правду, которая сделана из того материала, что шекспировские "сны", и критики и в 1923 и в 1937 не случайно в связи с постановкой Питоева цитировали: "Жизнь — ускользающая тень, фигляр, который час кривляется на сцене и навсегда смолкает".

"Я написал "Шесть персонажей", чтобы освободиться от кошмара"[4], — писал Л. Пиранделло. Этот кошмар режиссер создавал на глазах у зрителей, как только персонажи начинали рассказывать и проигрывать свою историю. Отца играл сам Жорж Питоев. Среднего роста, внешне напомнивший всем критикам Чарли Чаплина, эксцентричный, "мюзик-холльный" персонаж, с лихорадочно горящими глазами, продолговатым лицом, глухим голосом, с сильным акцентом. Этот русский акцент Питоева оборачивался абсолютной сценической подлинностью, как писали газетчики, "внушением присутствия". Богатый голосовой диапазон Питоева словно расширял фразы, слова становились выпуклыми, обнаруживая какой-то иной, скрытый смысл. Вместе с Людмилой Питоевой, игравшей Падчерицу, они создавали мощное силовое поле, попадая в которое и актеры, и Директор, и зрители на самом деле видели страшную драму, которая кошмарным наваждением терзала Пиранделло. Персонажи спорили между собой, отстаивали свою правду, ненавидя друг друга. Резким смехом взрывалась Падчерица над

рассуждениями Отца о своей невиновности. Людмила Питоева, в игре которой Андре Антуан отмечал "неопытность", в речи "заметный акцент", была достойной партнершей мужа, в конце концов именно она полностью овладевала залом, и вела его по всем изгибам души Падчерицы. Глядя на нее, Мать, которую играла Мари Кальф (когда-то ведущая актриса Комеди де Женев, жена А. Ленормана, отправившаяся за "великим артистом" в Париж и работавшая у него до самой его смерти), казалось, бледнела под гримом и почти теряла сознание. На эту "выскочку" не смотрел только один Сын — Жан Орт, тоже один из тех, кто пошел за этим странным русским армянином, еще в Женеве честно признавшимся, что пока не может платить актерам, но хотел бы с ним, Жаном Ортом, играть.

Не театральные маски, но живых людей видел перед собой зал. Правда каждого была настолько убедительна, что становилось понятно, почему Автор бросил пьесу, так и не дописав ее до конца. Сражаясь и оправдывая себя Отец, Мать, Падчерица и Сын становились виновными в гибели тех, кому Автор не дал ни одного слова в пьесе. Девочка тонула в бутафорском бассейне, Мальчик стрелялся из деревянного пистолета. "Какое горе!" — первый раз за весь спектакль искренне восклицала Премьерша. "Осветитель, гаси свет!" — стонал Директор, пытаясь стряхнуть с себя наваждение. А зрители видели, как на полутемной сцене в зеленоватом свете поднимался лифт, унося персонажей наверх, к колосникам. На небо.

[1] Слова П. Бриссона цит. по кн.: *Финкельштейн Е. Л.* Картель четырех. М., 1974. С. 314-315.

[2] Превосходный перевод пьесы на французский язык сделал Бенжамен Гремье. В русском переводе Н. Томашевского пьеса, которую репетируют актеры с Директором, называется "Игра интересов".

[3] *Brasillach R.* En quête d'auteur // Figaro, 1937.30.01.

[4] Цит. по: Figaro.1937.12.01., в которой в связи с возобновленной постановкой Питоева было опубликовано интервью, взятое у Пиранделло 10 лет назад.

Е. Дунаева

"ГАМЛЕТ" ВИЛЬЯМА ШЕКСПИРА
МХАТ Второй. 1924

Художественный руководитель постановки М. А. Чехов. Режиссеры В. С. Смышляев, В. Н. Татаринов, А. И. Чебан. Художник М. А. Либаков. Гамлет — М. А. Чехов, Король — А. И. Чебан, Королева — В. В. Соловьева, Полоний — А. Э. Шахалов, Офелия — М. А. Дурасова, Лаэрт — И. Н. Берсенев, Горацио — С. В. Азанчевский.

С премьерой "Гамлета" Первая студия превратилась в новый театр — МХАТ Второй. Связав для себя эти два события заранее, студийцы готовились к ним с необычайной ответственностью и почти священным трепетом. Свою идею они не могли отчетливо сформулировать, но остро ощущали ее оригинальность в кругу театральных умонастроений начала 20-х годов. Студийцы примыкали к философам, поэтам, художникам, верившим в "революцию духа", для которых возможности прямых манифестирующих высказываний сначала были жестко ограничены, а затем и вовсе сведены на нет. Сохранившиеся протоколы репетиций документируют всю вызывающую идеалистическую неактуальность воззрений студийцев не только на Шекспира.

В плане формально-постановочном идя по следам М. Рейнхардта, Г. Крэга, Е. Вахтангова, режиссура отдала все силы даже не столько интерпретации, сколько визионерству. Для нее "сам Гамлет — не бытовой человек, а избранник, герой, гений человека". Обычные приемы здесь бессильны, так же как и заведомо обречен подход к Гамлету, как к очередной роли, хотя и выигрышной, ибо "нужно раскрыть в себе какие-то тайники, чтобы сыграть эту трагедию в области духа"[1].

Особенно наглядно сформулировал новые требования к игре Михаил Чехов в анализе встречи с Духом: "нужно играть не животный страх, а такое состояние, как будто оказываешься в неизвестных мирах и "не за что ухватиться""[2].

Уже обессиливающая "предгрозовая духота" первых сцен была призвана с исчерпывающей силой показать невозможность для Гамлета способа существования, основанного на разъедающем компромиссе с Двором как внедуховным людским устроением. Все персонажи были уви-

дены только как "препятствия на пути Гамлета к Свету": от Короля (А. Чебан), воплотившего "кристаллизацию зла" до Офелии (М. Дурасова), в которой живет "часть души Гамлета", находящаяся "в руках земли"[3]. Придворные, одетые в единообразные черно-серые одеяния, поблескивающие голыми черепами, и вовсе были лишены индивидуальных черт и реакций, реагировали на все единообразно и гротесково. Король (А. Чебан) был не просто злодеем, но воплощением вульгарной неодушевленной плоти. Все телесное, чувственное в нем избыточно и кричаще. Плоть как таковая в спектакле была представлена со знаком минус. Она — стихия негативных сил, низменных страстей. Телесное понимание жизни высказывают Клавдий и присные. Но если учесть, что они представляют "мир мертвых", то становится ясной вся двусмысленность ситуации.

Смерть интерпретировалась не как беда неодухотворенной плоти, но как образ и подобие ее. Плоть — сфера непросветленного, физического страдания. Воздействуя на нее угрозами и посулами, Двор может добиться своего. На этом уровне Гамлет беззащитен.

Встреча с Духом стала для чеховского героя тем потрясением, которое спасало от прозябания, но и обрекало на гибель. Примечательно, что тень отца, призрак в ходе репетиций всегда выступал только под именем Духа, которому придавалось значение не меньшее, чем самому Гамлету. Для театра призрак — усеченное бытие, тогда как Дух — полное, абсолютное бытие.

Такого рода трактовка продиктовала и сценическое решение. Театр отказался от понимания Духа как сценической роли и обозначил его присутствие с помощью световых и звуковых эффектов.

В потоке льющегося сверху света, неподвижно застывший и вибрирующий, как натянутая до предела и готовая порваться струна, Гамлет вслушивался в слова Духа, которые "звучат вокруг, отовсюду и наполняют все пространство в мощном ритме незримого хора мужских голосов"[4].

В конечном итоге, Михаил Чехов нашел ответ на вопрос, который задавал в одном из писем, когда спектакль еще только замышлялся: "Что вышло для Гамлета из того, что он встретился с Духом? Неужели только то, что он узнал, кто убийца?"[5]. Ответ был найден радикальный. Гамлету открывалось, что мир Двором не исчерпывается, что существуют другие сферы, где полномочен и властен Дух. И это знание превышало меру человеческих сил: "Гамлет — Чехов лежал ничком посреди сцены и еле слышным голосом отвечал на зов Горацио и

Марцелло"[6]. Его потрясенное и разорванное сознание было не в силах "вместить сие", собрать воедино планы реальности. Он отвечал друзьям несвязно и невпопад, с трудом пробираясь через душевный хаос. На вопрос "Где вы, принц?" чеховский герой недоуменно переспрашивал: "Я?". "Он сам не знает, где же он... И вдруг точно найдя самого себя, с изумлением открывает, что вернулся из другого мира: "Здесь!!!""[7].

Для Гамлета "Я" и "Здесь" теряли свой привычный и устойчивый смысл, превращались в проблему, которую нужно решать заново.

Обретая опору в причастности Духу, чеховский герой находил возможность для внезапного и острого перехода к волевой собранности и уверенности знающего.

Так истолкованная встреча оказалась решающей для спектакля. В ней определился тот уровень трагического, который остался недоступен в "Эрике XIV": "Зачем же я связать ее рожден?" — острейший момент осознания миссии. Моление о чаше. Гамлет принимает свой Крест"[8].

Здесь знаменательно сближение трагической судьбы Гамлета и мученической участи Христа, предвосхищающее пастернаковское стихотворение "Гамлет". И в то же время стихотворение включено в роман о судьбе русского интеллигента в революции — "Доктор Живаго". Тем самым тема Гамлета — Христа возвращена той исторической ситуации, в которой существовал и которую художественно претворял МХАТ Второй.

Актер снова и снова показывал, каким мучительным стало для его героя "приятие миссии". Не радость прямого, открытого деяния, но мука, почти нестерпимая, сопутствовала ему. Он действовал, наступив себе на сердце. Был задавлен возможностями, ни одна из которых не могла вместить его в полный человеческий рост. Будешь действовать — погибнешь. Не будешь действовать — сгниешь. Принять миссию можно только ценой жестокого самоотречения. Отказаться от нее — утратить себя вовсе. Существенным мотивом, усложняющим действенный порыв было то, что "Гамлет получил от Духа не только миссию: "Поди и убей Короля!" Гамлету открылось, что весь мир — зло"[9]. Действие Гамлета мало что может изменить, но и не действовать он не может. И он жертвовал жизнью, чтобы вернуть ей значение.

Но противостоянием Двора и Духа картина мира в спектакле не исчерпывалась. В образовывавшийся зазор вольной стаей врывались бродячие актеры, одетые в черное трико и голубые плащи. Их появле-

ние всегда сопровождалось легкой и светлой музыкой. Театр находил в них "белых посланников", "идеальный образ искусства"[10]. Актеры не только были свободны от зла, но и Духу служили как вольноотпущенники, а не рабы. "Гамлет ухватился за актеров не головой, не сознанием: почувствовал приток сил из духовного мира"[11]. Встреча с ними преображала героя. Погружаясь в стихию "игры божественной, очищающей", он становился неузнаваем. Презираемая плоть обретала необыкновенную выразительность. Лицо, искаженное мукой, просветлялось. Человек этический вступал в сферу игры. И все же его поступь временами была неверной, срывающейся. Его рука, сжимающая рапиру, дрожала. Качество его активности вызывало иронию тех, кому по нраву был более уверенный и нарядный героизм. Но Гамлет Чехова не принадлежал к плеяде тех, для кого героизм был давним ремеслом и призванием. Оружие ему вручила судьба, не спрашивая, прошел ли он школу фехтования.

Часто сокращая текст, актер возвращался к тому уровню, когда "мысль неотделима от первоначальных ощущений Гамлета и тесно с ними слита". Его интересовали не стройные умозаключения, но та философия, которая "рождается из боли и гнева человека"[12]. Философскую партитуру Чехов проигрывал на внесловесном уровне. Его мысль еще не отделилась от человека. Она растворена в нем, составляет движущую и определяющую существенность.

В критической ситуации Гамлет полагался не на логику, не на здравый смысл, а на способность интуитивного постижения. Подавляя неистребимую надежду на спасение, он поступал, вопреки резонам житейской мудрости. Утрачивая "земной фундамент", герой обретал новое мировосприятие. Не существовало соответствующих слов и сил, чтобы поведать о нем. Его можно было только "спеть, сыграть, простонать"[13].

Несмотря на то, что Гамлет противостоял гротесковому, гиперболическому Злу, Михаил Чехов раскрывал в нем не психологию обиды, а психологию вины. Его истолкование питалось русской этической традицией, всесторонне прочувствовавшей этот комплекс проблем и прямо связывавшей муку вины с любовью и искуплением, а муку обиды — со злобой и бунтом.

В последней сцене Гамлет появлялся преображенным. Прежде поникший, тоскующий, одетый в черное, теперь он был в белой рубашке, полный покоя и готовый к действию. Он самозабвенно каялся в своей вине перед Лаэртом. Только прощенный и простивший Гамлет мог

приступить к поединку. Его покаяние носило не частный, а универсальный характер. Оно входило в состав его миссии. Гамлет оказывался перед необходимостью не только простить человека, но и получить его прощение. "Победить зло" и избыть собственную вину: "степень раскаяния <...> и то *как* он просил при всех прощения потрясали"[14].

Позже Чехов, сравнивая сыгранные "три смерти" (Иоанн Грозный, Эрик и Гамлет) вспоминал: "Гамлет принял смерть как знающий: он *перешел* спокойно, с ясным сознанием, как бы осторожно сложив с себя тело. Все три смерти были для меня не только уходом *отсюда*, но и различным вступлением *туда*"[15]. Режиссерские фанфары, знамена и марши были всего лишь "словами", которые финальное просветление чеховского Гамлета претворяло в поэзию трагического очищения.

Театральный выход в трансцендентальное вызывал зрительское потрясение несравненной силы. М. О. Кнебель, на чьей памяти шедевры Станиславского, Мейерхольда, Таирова, Вахтангова, не говоря уже о достижениях последующих режиссерских и актерских поколений, свидетельствовала: "Я теоретически знаю, что такое катарсис. Но пережила я это в театре только однажды, в момент смерти чеховского Гамлета"[16].

[1] Протоколы репетиций "Гамлета" В. Шекспира. Цит. по: *Чехов М.* Литературное наследие.: В 2-х тт. М.,1995. Т.2. С. 379.

[2] *Там же.* С. 378.

[3] *Там же.* С. 381,385.

[4] *Шанько Т. Б.* "Гамлет". Воссоздание спектакля // Музей МХАТ. Архив К.С. №14087, л.21.

[5] *Чехов М.* Литературное наследие.: В 2-х тт. Т.1. С. 300.

[6] *Громов В. А.* Михаил Чехов. М.,1970. С.118.

[7] *Шанько Т. Б.* "Гамлет". Воссоздание спектакля // Музей МХАТ. Архив К. С. №14087. л.34.

[8] Протоколы репетиций "Гамлета" В. Шекспира. С. 384.

[9] *Там же.* С. 388.

[10] *Там же.* С. 387.

[11] *Там же.*

[12] *Марков П. А.* О театре.: В 4-х тт. М.,1974. Т.1. С. 406.

[13] Протоколы репетиций "Гамлета" В. Шекспира. С. 379.

[14] *Кнебель М. О.* Вся жизнь. М.,1967. С. 122.

[15] *Чехов М.* Литературное наследие.: В 2-х тт. Т.1. С. 129.

[16] *Кнебель М. О.* Вся жизнь. С. 123.

В. Иванов

"ГАМЛЕТ" ВИЛЬЯМА ШЕКСПИРА

Театр Кингсвей. Лондон. 1925

Труппа Бирмингемского репертуарного театра.
Руководитель театра Барри Джексон. Режиссер Генри Эйлиф. Художник Пол Шелвинг.
Гамлет — Колин Кейт-Джонстон, Клавдий — Фрэнк Воспер, Гертруда — Дороти Мессингэм, Офелия — Мюриэл Хьюитт, Полоний — А.Бромли-Девенпорт, Лаэрт — Роберт Холмс, Горацио — Алан Хауленд, Призрак — Гровенор Норт, Первый Актер — Теренс О'Брайен.

Премьеру "Гамлета" Барри Джексон и Генри Эйлиф показали 15 августа 1925 года в лондонском театре Кингсвей. Первым, что поразило лондонцев, воспитанных на старых академических постановках Шекспира и воспринимавших как новинку даже лаконизм и простоту декораций в театре Олд Вик, был вызывающе современный внешний облик спектакля. Газеты спешили дать крупные заголовки: "Мрачный датчанин с сигаретой", "Гамлет в бриджах", "Офелия в джемпере". Критики с негодованием или восторгом описывали, как Гамлет, "бархатный принц", появлялся на сцене в спортивном костюме, в гольфах и прикуривал сигарету у кого-то из придворных, Лаэрт, в сверхшироких, только что вошедших в моду "оксфордских" брюках, выходил в первом акте с чемоданом, на котором был наклеен ярлык "Пассажирский на Париж". Полоний носил фрак и галстук бабочкой, Призрак — генеральский мундир, фуражку с высокой тульей и шинель внакидку, солдаты Клавдия были одеты в форму современной датской армии, могильщик выглядел как типичный лондонский кокни — мятые вельветовые брюки, жилет и котелок. Придворные играли в бридж, пили виски с содовой, за сценой слышались звуки авто.

С господствовавшим на английской сцене традиционным Шекспиром, обряженным в шелк и бархат, расправлялись без всяких церемоний. Суть, однако, заключалась не в гольфах и не в виски с содовой. "Через пять минут после начала, — писал Эшли Дюкс, — о костюмах

вы забывали. Не модернизация оформления и костюмов, а современная концепция поэтической драмы отличает это представление от других трактовок "Гамлета"[1].

Декламационная выспренность была мстительно вытравлена, выскоблена из спектакля дочиста — вместе, добавим, с шекспировской поэзией, к которой отнеслись скептически, словно подозревая ее в неискренности. Ненависть к старому театру, к его холодному, рассчитанному пафосу и оперному великолепию переполняла этого "Гамлета". Традиция Чарлза Кина и Ирвинга опровергалась всем строем спектакля, но самый сокрушительный удар по ней наносили в сцене "мышеловки". На фоне задника, изображавшего готический замок над живописным озером, актер-король, задрапированный в ниспадавший эффектными складками бархат, возглашал стихи в величаво-размеренном, "благородном" тоне, какой был принят на викторианских подмостках. Это не была пародия в обычном смысле слова, бирмингемские актеры не утрировали насмешливо старую манеру, они играли в точности так, как играли Шекспира их предки. Пародийный эффект возникал из совмещения разных сценических стилей — традиционного в "мышеловке" и нового, психологического, выстроенного "на полутонах, сдержанности, недемонстративности, разговорности"[2].

Это был Шекспир, переведенный на сухой язык новейшей психологической прозы. Знаменитые реплики проглатывались, хрестоматийные монологи бормотали скороговоркой. "Быть или не быть" Гамлет произносил, держа руки в карманах. Слова о смерти и бедном Йорике он бросал, небрежно поставив ногу на край надгробия.

Поэтический ритм шекспировской драмы был в спектакле беспощадно сломан. Пульс бирмингемского "Гамлета", рваный, скачущий, то нарочно замедленный, то механически подвижный, вторил порывистому, синкопированному ритму самой жизни 20-х годов. Недаром одна рецензия называлась "Гамлет" в духе джаза". Джазовый "Гамлет" Эйлифа — Джексона был театральным аналогом "романа-джаза" Олдингтона. Этот "Гамлет"1925 года коснулся самого нерва эпохи, оттого реакция на спектакль была столь стремительной и сильной, у одних — благодарной, у других — болезненной.

Джексон и Эйлиф бросили персонажей Шекспира в гущу кипучего быта 20-х годов, в шум и движение послевоенной действительности, чтобы подвергнуть шекспировские идеи и ситуации критической проверке и вернуть жизнь тем из них, которые в глазах современников эту

проверку выдержат. Основные мотивы трагедии испытывались на прочность столкновением с отрезвляющей властью обыденности: принцип, издавна свойственный английской культуре, всегда с недоверием относящейся к общим формулам и широковещательным концепциям. Отсюда особая роль быта в английской литературе — за ним часто остается последнее слово. Операция, предпринятая Бирмингемским театром, сопоставима с приемами популярных в 20-е годы пародий на Шекспира в кино и в театре. Речь там и здесь шла о проверке и испытании житейской прозой, однако результаты опытов оказались разными. Барри Джексон взял Шекспира (далеко не все в нем) под защиту, заставив его говорить на одном языке с тем поколением, которое тщилось низвергнуть Шекспира в прошлое. Через головы веков и поколений режиссер, как товарищу, протягивал старому мастеру руку, чтобы извлечь его из дали времен и освободить от балласта "великих традиций".

Спектакль Бирмингемского театра давал серию мгновенных снимков современной действительности, сменявших друг друга в безостановочном, мюзик-холльном или, если угодно, елизаветинском беге эпизодов. Стиль жизни 20-х в его дерзкой экзотике и новизне занимал режиссеров больше, чем частные судьбы. Отдельный человек был здесь более всего фигурой на снимке, функцией движущейся жизни. Не характеры, но ситуация пьесы, ее общее движение выходили на первый план. "Гамлет" чуть ли не впервые на английской сцене воспринимался не как портрет одного героя, но как целостная картина динамического бытия. Целостность, однако, достигалась за счет упрощения философии пьесы. Как писал в "Манчестер Гардиан" Уильям Поул, "мотив мести никогда еще не был так удачно обработан и прояснен"[3]. Похвала применительно к "Гамлету" более чем сомнительная.

Протагонисту трагедии спектакль отказывал в духовной избранности. Один из противников спектакля писал: "Сэр Барри Джексон и его режиссер превратили великого остроумца и меланхолика, мыслителя и поэта принца Датского — в Горацио, честную посредственность из среднего класса. Этот Гамлет из Кингсвея определенно способен заинтересовать наших Горацио, но вы не прибавите ничего к их пониманию Гамлета, опуская его на их собственный уровень"[4]. Великие личности, титанические натуры нисколько не интересовали Джексона и Эйлифа, истинных людей 20-х годов, да они и не слишком верили в их существование. Гораздо больше их волновала судьба современного че-

ловека, "человека улицы", для которого и о котором был поставлен "Гамлет" в Бирмингемском театре.

Трагедию Шекспира на сцене Кингсвея решали как современную проблемную драму. Бирмингемская трактовка "Гамлета" была рождена эпохой, поставившей "человека улицы" в ситуацию героя трагедии.

Мир Клавдиева Эльсинора приобретал черты послевоенной действительности. "Мы, — писал критик "Обсервера" Н. Гриффит, — находимся при дворе некой маленькой современной католической страны, скажем, Руритании, скажем, любого маленького балтийского королевства"[5]. В официальном, облицованном канцелярским мрамором дворце жили в высшей степени благовоспитанные люди — Полоний, изящный пожилой джентльмен с благородной сединой, респектабельный Клавдий с прилизанными волосами, тонким профилем и пронзительными глазами. Главная их цель — убедить себя и всех прочих, что никакого преступления не произошло, в мире ничего не изменилось. Они старательно завешивают дворцовые окна и тщательно исполняют все завещанные предками ритуалы — от придворных файф-о-клоков до похорон. Кладбище, где хоронили Офелию, было не царством смерти, а казенным учреждением, где под серым небом четким строем стояли одинаковые черные надгробья.

В эльсинорский мир бюрократической упорядоченности и демонстративного благополучия врывался Гамлет — не из аудитории Виттенберга, скорее из окопов 1918 года, оттуда, где "Гамлеты в хаки стреляют без колебаний" (Дж. Джойс). Это был один из многих молодых людей послевоенной Англии, переживших горечь утраты иллюзий и возненавидевших лживый мир. В нем смешались циническая ирония и клокочущая ненависть. Вместе с автором "Смерти героя" он мог бы воскликнуть: "Добрая старая Англия! Да поразит тебя сифилис, старая сука". Критики писали о "захлебывающемся, хриплом дыхании"[6] и "грубой яростной активности"[7] Гамлета, разившего без снисхождения. У него была твердая рука — убивать его научили. Память об отце была для него памятью о войне (критики ворчали, что, в отличие от элегантного Клавдия, отец Гамлета больше похож в спектакле на старого солдата, чем на монарха). Им управляла месть за бессмысленно павших в газовых атаках, за обманутых и преданных, вот почему теме отмщения принадлежало в спектакле особое место. Подобно герою-повествователю в романе Ричарда Олдингтона, он спешил искупить

свою вину перед мертвыми. Но голосом Олдингтона говорила элита "потерянного поколения", Гамлет — Колин Кейт-Джонсон, "человек улицы", представительствовал от имени тысяч, тех, кто не мог забыть вселенской бойни и не мог ужиться в "веселых двадцатых", которые прежде всего постарались ни о чем не вспоминать.

Критики, упрекавшие "Гамлета" Джексона — Эйлифа в разрыве с поэтикой трагедии и односторонности толкования, были правы. Но для того, чтобы покончить с властью мертвого театра, о чем мечтали экспериментаторы 20-х годов, требовались сильно действующие средства, да и они, как известно, искомого обновления английской сцене не принесли. Одной и, быть может, важнейшей цели бирмингемский "Гамлет" достиг. Он продемонстрировал, как пугающе актуален может быть Шекспир, как много горьких истин он способен сказать человеку "самодовольного десятилетия".

[1] *Dukes A.* The World to Play with. Oxford. 1928. P. 76.

[2] *Ibid.*

[3] Цит. по: *Claire St. M.* 50 years of Shakesperean Productions. Shakespeare Survey. 1949. Vol.2. P. 12.

[4] *Shund J.* Horatio's Hamlet. // The New Statesman. 1925. 5.09. P. 572-573.

[5] Цит. по: *Marshall N.* The Producer and the Play. L., 1957. P. 175.

[6] *Farjeon J.* The Shakespeare Scene. L., 1949. P. 137.

[7] *Speaight R.* Shakespeare on the Stage. L., 1973. P.162.

А. Бартошевич

"ВОПРЕКИ ВСЕМУ" ФЕЛИКСА ГАСБАРРА И ЭРВИНА ПИСКАТОРА

Гроссес Шаушпильхауз. Берлин. 1925

Режиссер Эрвин Пискатор. Художник Джон Хартфильд. Композитор Эдмунд Майзель.
Участники — непрофессиональные актеры.

Весной 1925 года Пискатор получил своеобразный заказ. Рабочий культурный союз предложил режиссеру поставить на открытом воздухе

на площадке, сооруженной в Гозенских горах спектакль-обозрение о революционных выступлениях разных времен и народов. Был написан сценарий, готова музыка — действие планировалось начать с восстания Спартака и закончить Октябрьской революцией. По целому ряду причин спектакль не состоялся; помешали разногласия в Рабочем союзе, полемика с руководством Германской компартии, сказались и финансовые затруднения. В конце концов было решено перенести постановку в Берлин и показать на сцене Гроссес Шаушпильхауза (это здание в 1919 г. Рейнхардт и его помощники модернизировали, перестроив арену и зрительный зал цирка Шумана, где состоялась премьера "Царя Эдипа").

Пискатор и его соавтор-драматург сократили первоначальный текст и создали, как они сами утверждали, первую документальную раму в истории мирового театра. Следует сказать, что это — ошибка. Первым текстом для сцены, состоящим, за редким исключением, из одних документов (как и пискатороский, посвященным событиям Первой мировой войны), было обозрение австрийского драматурга и публициста Карла Краусса "Последние дни человечества" (1919 — 1921 гг.). Однако полностью текст никогда не ставился и документы у Краусса объединялись при помощи комментариев двух ведущих. Текст "Вопреки всему" полностью документален, составлен из газетной хроники, речей политических деятелей, писем, постановлений правительства, листовок, партийных лозунгов, фрагментов программ различных политических групп.

1925 год оказался переломным и для правительства, и для общества Веймарской республики, и для политических партий. К стабилизации, ко входу жизни в нормальное русло никто не был готов, особенно непримиримыми стали разногласия в руководстве Компартии, с которой Пискатор тесно сотрудничал уже несколько лет, со времени своего переезда в Берлин в 1920 году и первых опытов по созданию политического театра. Стремление режиссера превратить сцену в орудие и средство партийной пропаганды то поддерживалось Центральным комитетом партии, то вызывало сомнения, тем более что отдельные приемы Пискатора-постановщика казались неприемлемыми, — например, его обращение к формам театра средних веков, к немецким шванкам и фастнахтшпилям. Коммунисты считали это уступкой прошлому, даже характеризовали как "мелкобуржуазные" заблуждения, отдававшие недопустимую дань религии.

Предложение Пискатора назвать спектакль "Вопреки всему" — словами Карла Либкнехта, — то есть подчеркнуть и заявить, что революции во всем мире и во все времена происходили "вопреки всему" (Trotz Alledem!), а в двадцатом столетии побеждают "вопреки всему". В конце концов приняли коллективное решение сократить текст и начать действие с эпизода голосования в рейхстаге за военные кредиты. Известный и по-разному, до нынешнего дня, трактуемый эпизод в истории германского государства и германского парламентаризма. Именно с момента голосования обострились разногласия между коммунистами и социал-демократами, которые во многом послужили, впоследствии, поводом и стали причиной побед нацистов на выборах и законного в конечном итоге прихода к власти Гитлера.

В тексте политобозрения уже присутствовали фрагменты полемики в прессе социал-демократов и коммунистов. Закончить предполагалось сценой убийства Карла Либкнехта и Розы Люксембург в 1919 году и сочинить финал, призванный убедить зрителей, что революционное движение развивается "вопреки всему". Непрофессиональные актеры должны были исполнять роли политических деятелей: Либкнехта и Люксембург, их противников и оппонентов — Эберта, Носке, Лансберга и Шейдемана.

Подготовили спектакль очень быстро, менее чем за месяц, премьера состоялась летом 1925 года и была приурочена к открытию партийного съезда. Пространство театра на Шуманштрассе отвечало замыслам Пискатора — уже с первых своих опытов он стремился создать свой аналог "Синтетическому произведению искусства" Вагнера (Gesamtkunstwerk), только цели были разные. Пискатор всю мощь и разнообразие выразительных средств намеревался поставить на службу революции. Театральное пространство должно, по его мнению, стать символическим подобием земного шара, охваченного пламенем революционных боев. На арене и в нескольких местах зрительного зала размещались площадки, на которых происходило действие. От принципов симультанной сцены — открытия далеких средних веков, Пискатор отказываться не хотел. Использовал постановщик и документальное кино. Эпизоды на сцене монтировались с происходящим на экране либо по принципу сходства, либо по контрасту. Противники обвиняли Пискатора в плагиате по отношению к советскому театру, но режиссер обозрения утверждал, что очень часто одни и те же

находки рождаются независимо друг от друга как требование времени и зависят от логики развития творческого мышления. Несколько лет спустя после премьеры "Вопреки всему" Пискатор выдвинет программу "тотального театра" вместе с архитектором Вальтером Гропиусом: театральное пространство призвано быть агрессивным по отношению к публике, должно вовлекать в происходящее всеми возможными на театре средствами, в том числе и при помощи других искусств.

Документальные кинофрагменты Пискатор взял из государственного архива. На пленках были засняты атаки и похороны, раненые в госпиталях, трупы в окопах. Эти кадры по ходу действия монтировались с эпизодами на сцене, где обсуждалась необходимость кредитов или зачитывалось обращение деятелей искусства и литературы (под которым подписались и великие "служители немецкого духа") о пользе войны и о миссии Германии по спасению цивилизации.

Пискатор использовал единую конструкцию, что тоже было ново для немецкой сцены: он не полагал себя сторонником главенствующего тогда направления — конструктивизма, но принцип конструктивистских программ принимал и использовал. Однако считал, что апологеты конструктивизма и новой вещественности классово индифферентны. Сооружение, похожее на террасу, с одной стороны спускалось к зрителям наклонной плоскостью — здесь происходили преимущественно военные эпизоды, а с другой завершалось ступеньками и горизонтальным помостом. Конструкция размещалась на вращавшейся плоскости, где были построены дополнительные помосты, точнее некое подобие фурок — здесь выступали ораторы.

Использованы были и находки рейнхардтовской массовой режиссуры, хотя Пискатор не уставал критиковать Макса Рейнхардта опять же за буржуазность. Голосовая партитура напоминала то, что зрители видели в "Эдипе" — звук множества голосов воспринимался единым трубным кличем. Только у Рейнхардта это вызывало опасение, а у Пискатора возвещало о рождении нового мира. Динамика действия, по свидетельству рецензентов спектакля, поражала и отчасти подавляла. Хартфильд не только сделал плакаты к спектаклю, в которых использовался многократно апробированный прием монтажа разнородных элементов, но и помогал работать со светом. Прожектора высвечивали в какие-то эпизоды очень маленький участок конструкции, небольшую группу людей, читавших листовки или лишь одно лицо: солдата перед смертью,

Либкнехта, когда он произносил свою последнюю речь. Это был мастерски сработанный на театре крупный план — особое освещение и применение светофильтров указывало на экспрессионистские влияния. Окопные сцены походили на гравюры Георга Гросса, посвященные ужасам войны.

На первых порах Пискатор хотел, чтобы в спектакле участвовало свыше тысячи человек, позже ограничился двумястами. Рецензент газеты "Франкфуртер Цайтунг" попал на представление случайно, но помнил показанное на сцене заседание рейхстага, и был поражен документальной точностью в воспроизведении политического действа вплоть до депутатской драки: "Снова я вижу Бетмана-Гольвега в генеральском мундире, который стоит на председательском месте и благодарит Бога за то, что он благословил наши поля и луга. А после заседания депутаты таскают друг друга за волосы из-за хлебных карточек. Тысячи присутствующих в театре смеются, издеваются, топают ногами и грозят кулаками"[1].

Сам Пискатор, подводя итог работе, замечал, что на преставлении публика начала вмешиваться в действие ("масса стала режиссером") и актеры-непрофессионалы с легкостью шли на перемены, даже вступали с залом в диалог.

Пропагандистский документальный спектакль-обозрение оказался предвестником позднейших хэппенингов.

[1] Цит. по: *Piscator E.* Theater. Film. Politik. Brl. 1980. S. 84.

Г. Макарова

"ГОРЯЧЕЕ СЕРДЦЕ" А. Н. ОСТРОВСКОГО
МХАТ. 1926

Руководитель постановки К. С. Станиславский. Режиссер И. Я. Судаков. Художник Н. П. Крымов.

Курослепов — В. Ф. Грибунин, Градобоев — М. М. Тарханов, Хлынов — И. М. Москвин, Матрена — Ф. В. Шевченко, Наркис — Б. Г. Добронравов,

Параша — К. Н. Еланская, Вася — В. Я. Станицын, Гаврила — В. А. Орлов, Силан — Н. П. Хмелев.

В "Горячем сердце", знаменитом спектакле 1926 года, встретились два поколения артистов Художественного театра: старшее, представленное Москвиным, Тархановым, Грибуниным, и младшее — Шевченко, Добронравов, Хмелев, Еланская, Орлов. И в постановочной группе работали "старики" и люди из второго поколения МХАТ. На большой сцене состоялось 120 репетиций; 29 из них провел Станиславский, остальные — Судаков с помощью Москвина и Тарханова.

Главной фигурой спектакля стал феерический Хлынов в исполнении Москвина. Еще на репетициях он нашел новую манеру сценической интерпретации "Горячего сердца", поддержанную Тархановым, некоторыми молодыми артистами и художником Крымовым. Хлынов был создан Москвиным по воспоминаниям о старых живописных купеческих типах и под впечатлением от безудержной игры Михаила Чехова в "Ревизоре", не говоря уже о раскрепощающей роли мейерхольдовского "Леса".

Однако Хлынов у Москвина не был социальной маской; а ведь именно с ней связывали в 20-е годы идею гротеска. В герое Москвина поражала сила больших обобщений и неожиданные психологические противоречия, открывающие доступ к капризам русской души и к постоянной актерской теме Москвина. В своем Хлынове он, как Гоголь в "Мертвых душах", показал всю Россию с одного бока; артист создал грандиозный, переливающийся многими красками комедийный образ под стать самым занятным типам Лескова, а, может быть, и Достоевского. Москвин не боялся крайних преувеличений и буффонных выходок. Полный отсебятин и импровизаций стиль его игры соответствовал импровизационному капризному поведению его героя, одержимого идеей все купить и перед всеми покуражиться.

Москвин играл Хлынова и хлыновскую стихию, затопившую Русь. Он вывел на сцену диковинную фигуру — деспота, склонного к самоуничижению и тоске, — москвинская тема. Он показывал зрителям дикого мужика и артистическую натуру, склонную к безрассудным фантазиям и насилию. Это был живописный персонаж — дремучий, одуревший от водки и своих денег подрядчик из крестьян и деспотический постановщик, каждому определяющий его роль, любитель пьянки

и хорового пения. Он играл чужими жизнями и разными свойствами своей души.

Применительно к исполнению Москвина, как, впрочем, и Тарханова или Шевченко, не было смысла говорить о сатире. Скорее, речь могла идти о карнавализации и гротеске в том смысле этих понятий, которые позже дал Бахтин.

Балаганная стихия, восходящая к народным масленичным играм, особенно чувствовалась в лесной ночной разбойничьей сцене, которую Станиславский ставил с наслаждением.

На одном уровне с Москвиным стоял в спектакле Тарханов, бесподобный исполнитель роли Градобоева. Такое же, как у Москвина, укрупнение образа, та же сила исторических обобщений, тот же игровой азарт. И завораживающая выразительность легкого интонационного и пластического рисунка. Вспоминая Тарханова в роли Градобоева, вспоминаешь и определение гротеска, данное поздним Мейерхольдом: гротеск как сверхточность. Градобоев на сцене Художественного театра был благостен, ядовит и страшен. Отставной инвалид, захолустный полицейский с повадками патриархального самодержца, он в общении с богачом Хлыновым превращался в униженного маленького человека. В связи со спектаклем 1926 года точный и осторожный в формулировках П. А. Марков написал: "почти гротеск". Прихотливый ритм, в котором жил и двигался капризный Хлынов, оттенялся в спектакле мерным, замедленным — начальственным и инвалидным — ритмом Градобоева.

"Спектакль открывал Островского в его поистине вселенских масштабах" (Е. Полякова).

Из артистов младшего поколения удача ждала тех, кто сумел проникнуться игровой стихией постановки. Мощно, неправдоподобно и убедительно играла тупую и страстную Матрену великая Фаина Шевченко. Критика выделяла среди молодых Хмелева — он остро, с едва скрытым озорством играл старого дворника Силана. Менее яркой была лирическая пара спектакля: Еланская — Параша и Орлов — Гаврила. Хотя Станиславский заботился о том, чтобы любовная романтическая тема спектакля звучала в полную силу, роли влюбленных молодых людей, как ни говори, выпадали из балаганного стиля спектакля.

Декорации Крымова, знатока Руси, напротив, были в гармонии с общим стилем москвинской игры: способность углубить быт до символа, двойной взгляд, обращенный на старую исконную Русь; тоскливые обы-

вательские и казенные строения — и природа: река, лес, широкий горизонт. Диковинный загородный дом Хлынова пародировал некоторые черты особняков, построенных архитекторами стиля модерн для богатых купцов. Витые колонны, упирающиеся в открытое небо, задумчивые львы — шутливая смесь восточных и неоренессансных мотивов.

Станиславский на своих репетициях укрупнял сверхзадачу персонажей, подчеркивал действенную линию спектакля, смеялся смелым импровизациям Москвина, возился с молодежью, пытаясь вытащить романтическую бунтарскую тему пьесы.

"Горячему сердцу" Островского на сцене Московского Художественного театра суждена была долгая счастливая жизнь. После Москвина Хлынова играл А. Н. Грибов, роль Градобоева вслед за Тархановым исполнял М. М. Яншин.

Б. Зингерман

"РЕВИЗОР" Н. В. ГОГОЛЯ

ГосТИМ. Москва. 1926

Режиссер В. Э. Мейерхольд. Художник В. П. Киселев (по плану В. Э. Мейерхольда). Композитор М. Ф. Гнесин.

Хлестаков — Э. П. Гарин, С. П. Мартинсон, Городничий — П. И. Старковский, Г. И. Мичурин, Анна Андреевна — З. Н. Райх, С. И. Субботина, Марья Антоновна — М. И. Бабанова, А. Я. Атьясова, С. А. Соколова, Н. К. Березовская.

Все великие спектакли Мейерхольда создавались и существовали в нескольких — разных! — временах. В вечности, с которой режиссер имел близкие отношения. В сиюминутной повседневности. В ощущении будущей перспективы движения общества, искусства, жизни. Пышный монумент "Маскарада" был предупреждением. Мейерхольд (словами Неизвестного) говорил премьерной публике: "Несчастье будет с вами в эту ночь". Той ночью и началось вооруженное восстание в Петрограде. "Мрачная громада" (П. А. Марков) трагического "Ревизора" была проро-

чеством, на два года предвосхитившим сталинский "великий перелом". Спектакль предрекал грядущий ледостав, которому суждено сковать живое течение жизни тяжелыми оковами страха на долгие-долгие годы.

После "Великодушного рогоносца", оставшегося самым радостным и светлым творением Мейерхольда, в композиции режиссера входит тревожная нота. Буйный, стремительный, веселый и трогательный "Лес" (1924) имел — по свидетельству падчерицы Мейерхольда — "очень грустный, растянутый финал. Только мелодия звучала, от которой щемило сердце. А чего, собственно, было печалиться? Счастливые Петр и Аксюша, которых молодой зритель, нацеленный на светлое будущее, воспринимал как своих современников, покидали дикий "лес" и шли навстречу новой жизни. Это странное несоответствие не осталось незамеченным, но не получило объяснения"[1].

Понимал ли уже тогда Мейерхольд, что вольнолюбивым героям "Леса" не суждено выйти из-под опеки "людей, которые власть имеют"? Что революция, грянувшая во имя народа, народными руками совершенная, — поставила над народом новых начальников, отнюдь не лучше прежних? Бог весть. Но диссонанс финала "Леса" нашел очевидное продолжение в "Мандате" (1925). Саркастическая сатира Н. Р. Эрдмана — при всем ее комедийном блеске — дала в этом смысле Мейерхольду замечательную возможность. Режиссерские гротески не столько бичевали "отживающее" мещанство, сколько обнаруживали в железной поступи советской власти тотальное наступление на стихию человеческих чувств.

Кульминацией развития этой темы и стал "Ревизор", в котором страх, вытравляя и уродуя все остальные чувства, низводя их до элементарных желаний, был единственной доминантой существования героев. Страх лишал их разума, разрушал личность, оставляя от человека лишь трепещущую плоть. Хлестаков Э. П. Гарина — фантом, пустота, химера страха — принимал множество обличий, сообразно ужасам, мнящимся чиновному люду. Препарируя конвульсии персонажей, режиссер обнажал механизмы действия страха, который превращает людей в заводные куклы. Марков считал, что Мейерхольд поставил спектакль "о Гоголе, убитом николаевской эпохой"[2]. В гораздо большей степени он был обо всех, всех, всех, — и Мейерхольде! — убиваемых эпохой сталинской.

Спектакль рождался как самостоятельное авторское произведение режиссера. По мнению М. А. Чехова, Мейерхольд "взял "Ревизора" и

ужаснулся тому, как мало вмещалось в него тех узнаний из того необъятного мира образов, в который проник он, ведомый Гоголем. И он понял, что поставить "Ревизора"<...> — это значит измучить себя непосильною тяжестью обета молчания. "Ревизор" стал расти, набухать и дал трещины. В эти трещины бурным потоком хлынули: "Мертвые души", "Невский проспект", Подколесин, Поприщин, <...> ужасы, смехи, восторги, крики дам, страхи чиновников..."[3] Вместе с М. М. Кореневым Мейерхольд составил новую композицию текста, включив в нее неканонические варианты и отрывки из других произведений Гоголя. Хрестоматийная комедия утратила мгновенную узнаваемость, зрителю предлагалось неведомое трагическое произведение, эмоциональным эпиграфом к которому авторы, казалось, избрали знаменитое пушкинское: "Боже! как грустна наша Россия..."

Во время работы над спектаклем режиссер решительно заговорил о своем реализме. Метод постановки декларировался как "терпкий реализм", "музыкальный реализм", но — "на базе условного театра". Актерам предписывалось не бояться "смачных" физиологических подробностей бытия их персонажей. Однако все эти многочисленные проявления активной жизни желудка, мочевого пузыря и прочих органов "телесного низа" Мейерхольд соединял с музыкальными или ритмическими акцентами так, что они претворялись в некий, дотоле невиданный, современный балет. Натуралистическая откровенность показа множилась на откровенную условность приема — физиология превращалась в танец.

Вновь (как и в "Лесе") Мейерхольд сам придумал сценографическое решение спектакля. Сцену полукругом охватывала сплошная фанерная стена, мореная под красное дерево. Колосники были закрыты болотного цвета пологом, наклонно спускавшимся от портала к верху стены. Деревянный массив стены на самом деле состоял из пятнадцати дверей, но это обнаруживалось лишь в эпизоде "Взятки", когда все они неожиданно распахивались под напором чиновников с конвертами. В основном же были задействованы лишь центральные двери, из которых к самой авансцене выкатывались маленькие (4 на 3 метра) выдвижные покатые площадки — фурки. На них происходило действие большинства (кроме двух, использовавших всю ширину сцены) эпизодов спектакля.

Изобразительная сторона "Ревизора" — ее графичность, живописность и даже масштаб!— сравнивалась критикой с размахом "Маска-

рада". А. А. Гвоздев писал: "На крохотной сцене ярмарочного типа умещается не примитивная постановка, а богатый зрелищными впечатлениями спектакль, разнообразный, яркий и украшенный живописными подробностями"[4]. А. В. Луначарский считал, что "абсолютно любой момент всего этого большого спектакля, заснятый цветной фотографией, представлял бы собою законченную художественную картину, <...> законченную до самой малейшей мелочи"[5]. Сопоставления с "Маскарадом" касались точности и совершенства образа эпохи. Но достигалось это совсем иными средствами. Если для лермонтовской драмы *специально изготовлялось* огромное множество мебели и бутафории, если там художник и режиссер стремились к избыточной роскоши, то в "Ревизоре" ставка была сделана на красоту и *подлинность* детали.

После беспредметного "Рогоносца" вещи вновь активно вошли в композиции Мейерхольда в постановке "Леса". Там через сцену проходила нескончаемая череда бытовой утвари, которая стала строительным материалом в руках актера-демиурга, постоянно создававшего из нее новую реальность игры. В "Мандате" человек уже не играл с вещами, он был к ним накрепко привязан и уравнен в значении. Гоголевский спектакль возвысил вещь над человеком.

Поначалу фурки "Ревизора" хотели обставить настоящей мебелью николаевской эпохи, разысканной в московских и ленинградских комиссионках. Однако площадки строго диктовали размер и, здраво рассудив все сложности подгонки столов и диванов, режиссура отбросила эту идею как нереалистическую. Мейерхольд смирился с необходимостью изготовления мебели на заказ, но бутафорию решительно отменил. Полированные поверхности "новодела" из красного дерева и карельской березы, полосатый и узорчатый штоф обивки дополнялись матовым блеском подлинной ампирной бронзы и серебра, мерцанием хрусталя, тонкого цветного стекла и золотого шитья. Режиссер сервировал сочные фламандские натюрморты из настоящих фруктов и говорил о своем желании "показать "свиное" в эффектном и красивом, найти "скотинство" в изящном облике брюлловской натуры"[6].

Это не было "эстетизацией ушедшего быта", как писали некоторые критики, скорее взаправдашность вещей делала их одушевленными более, чем иных персонажей спектакля. Вещи оказывались честными ребятами; их красиво и добротно сработали — сто лет прослужили,

может и не с Пушкиным, так с его современниками точно "на дружеской ноге" были ... Более того — они не могли испытывать страх.

Замысел Мейерхольда окончательно выявлялся в финале спектакля. Уже прочли письмо Хлестакова; уже упала в обморок Анна Андреевна, а помутившегося рассудком Городничего полиция запеленала в смирительную рубашку; в их доме продолжается уездный бал. За распахнутыми дверями вовсю шпарит приглашенный еврейский оркестрик, топочут в кадрили гости. Кадриль сменяется галопом. Вереница гостей с визгом проносится по сцене и спускается в зал. Бьют колокола (К. Л. Рудницкий предположил, что это сработало с запозданием распоряжение Городничего[7]). Из ямы оркестра поднимается белое полотнище, перекрывая все зеркало сцены. На нем аршинными буквами выведена хрестоматийная реплика жандарма: "Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует всех вас сей же час к себе..." Гирлянда пляшущих гостей с хохотом разбегается по проходам зрительного зала. Полотнище поднимается выше и открывает сцену, на которой застыла предуказанная Гоголем "немая сцена". Последний аккорд галопа. Тишина. Аплодисменты. Застывшие от страха в гротескных позах персонажи не шевелятся. Аплодисменты стихают. Пауза. Наконец, зрители понимают, что на сцене стоят мертвые манекены, искусно слепленные в натуральную величину и облаченные в те же, что и у актеров костюмы. "Немая сцена" действительно нема и бездвижна.

[1] *Есенина Т.* Дом на Новинском бульваре// Согласие. М.,1991. № 4. С.166.

[2] *Марков П.* "Ревизор" Мейерхольда // Цит.по: Мейерхольд в русской театральной критике. 1920 — 1938. М., 2000. С.225.

[3] *Чехов Мих.* Постановка "Ревизора" в Театре имени В. Э. Мейерхольда // Сб.: Гоголь и Мейерхольд. М.,1927. С. 85-86.

[4] *Гвоздев А. А.* Ревизия "Ревизора" // Цит.по: Мейерхольд в русской театральной критике. 1920 — 1938. С.256.

[5] *Луначарский А. В.* "Ревизор" Гоголя — Мейерхольда // Цит.по: Мейерхольд в русской театральной критике. 1920 — 1938. С.227.

[6] *Мейерхольд В.* Несколько замечаний к постановке "Ревизора" на сцене ГосТИМа в 1926/27 г. // Сб.: Гоголь и Мейерхольд. С.79.

[7] См.: *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. М.,1969. С..375.

В. Щербаков

"ДНИ ТУРБИНЫХ" М. А. БУЛГАКОВА

МХАТ. 1926

Режиссер И. Я. Судаков. Художник Н. П. Ульянов.
Алексей Турбин — Н. П. Хмелев, Лариосик — М. М. Яншин, Елена — В. С. Соколова, А. К. Тарасова, Мышлаевский — Б. Г. Добронравов, В. О. Топорков, Шервинский — М. И. Прудкин, Николка — И. М. Кудрявцев.

Бесшумно раздвигался занавес, и люди из зрительного зала будто попадали в гостиную Турбиных. В теплой комнате на сцене зажигался камин и играли блики живого огня, вызванивали менуэт Боккерини часы, негромко звякали чашки. Друзья турбинского дома рассаживались за столом. И зритель благодарно узнавал, припоминал ту, в общем-то уже несуществующую жизнь с обязательной скатертью на столе и привычно поблескивавшим боком рояля. Кремовые шторы гостиной превращались в символ одного из двух грандиозных чувств, состояний человека. Уют и неуют. Холод и тепло. Свет и тьма. Вьюга — и огонь в камине. Пушки (грохот) — и менуэт старинных часов с пастушка́ми. Зима — и алые розы на скатерти. Смерть, подстерегающая на улицах — и вино, песни, любовь. Нежность к Дому семьи как бытию человека, пристанищу его души. Сценические реалии означали много больше, нежели просто обжитую комфортную повседневность — они возвращали, подтверждали осмысленность жизни.

Так же, как несколькими годами раньше Ольга Книппер-Чехова среди беженских узлов, людского смятения и страха очеловечивала пространство вокруг себя, являя несминаемую душевную опрятность, так что рядом с непостижимо элегантной женщиной на грязном перроне мужество возвращалось к окружающим, — спектакль МХАТ поражал не тем, что скатерть была белоснежной, а на пюпитре рояля стояли раскрытые ноты. А тем, чего это стоило: за заснеженными окнами Киева бухали пушечные залпы, и неясно было, чем окончится сегодняшний вечер.

Входил в гостиную Турбиных — и прочно поселялся в душе зрителя прекраснодушный, неловкий и трогательный "кузен из Житомира" Лариосик М. Яншина. С головой бросалась в спасительный роман лю-

бимица театральной Москвы, одухотворенная, женственная Елена В. Соколовой. Когда она, не устояв перед ухаживаниями обольстительного баритона — Шервинского, взмахивая рукой, восклицала: "Да пропади все пропадом!..", падая в его объятья, — зал неизменно радостно и сочувственно ахал. Легкомысленный авантюризм Шервинского и его искренняя влюбленность были во сто крат привлекательнее и человечнее, чем трусость и предательство спасающегося в одиночку мужа Елены, штабиста и сукиного сына Тальберга. Грубовато шутил преданный турбинской семье резкий и мужественный Мышлаевский Б. Добронравова. И надо всеми царил трагический, ушедший в себя взгляд черных глаз Хмелева — Турбина. Обаяние, исходившее от центральных героев спектакля, притягивало, и когда спектакль заканчивался, публика с неохотой оставляла театральный зал, будто расставаясь с живыми, ставшими близкими людьми.

Постановочная идея МХАТ была замечательно проста. На московских сценах царил модный конструктивизм. Введенный поразившим театральный мир ослепительным мейерхольдовским "Рогоносцем", ныне он без устали тиражировался эпигонами. Уставший от абстрактных кубов и неопределенно-обобщающих полотен зритель во мхатовском спектакле встретился с бытом. Павел Марков, объясняя возвращение театрального павильона на сцену, говорил: "...Все обставлено так, чтобы можно было посмотреть в лицо человека"[1]. Художник Н. Ульянов отважно возвращал на сцену вещи, сросшиеся с хозяевами.

Именно в обжитой гостиной черпал Алексей Турбин силы для трезвого, жесткого монолога третьего, центрального акта. Его пространственное решение было предельно конкретно: коробка серого мрамора — фойе с тускло горящими газовыми рожками — как катафалк обреченным. Залихватская, отчаянная песня мальчишек-юнкеров, сбивающихся в кучку вокруг уходящей вверх лестницы киевской гимназии. Гулко разносящийся по сцене звук взбегающих по кованым ее ступеням сапог сообщал о пугающей пустоте оставленного здания. Турбин, отбросив ложные представления о том, что есть "офицерская честь", распускал юнкеров по домам, спасая человеческие жизни. Площадка у огромного окна наверху лестницы, где произносил последнюю речь полковник Турбин, могла бы превратиться в эффектное театральное подножие герою. Но режиссура снимала излишний пафос, и, когда от взрыва сыпались с резким звоном разбитые стекла и Алексей падал, зал даже не сразу понимал, что случилось.

В финале заживали раны, вновь находила в себе силы на улыбку Елена, зажигались свечи на рождественской елке — как напоминание о спрятанных в памяти ощущениях детства, приятии красоты божьего мира. (В 1920-х гг., напомню, елки были запрещены и исчезли из быта новой России, отчего пахнущее хвоей деревце воспринималось особенно остро — как нечто прекрасное, чего уже нет в твоей жизни).

Художественный театр вступал в новую эпоху. И как четверть века назад, когда сущность переживаемого Россией времени выразила драматургия Чехова, откорректировавшая интонации режиссерского высказывания, вновь необходима была пьеса, говорящая о современности от лица зрителя МХАТа.

Концепция и стилистика булгаковского романа, который в 1925 году начал печатать журнал "Россия", идеально отвечали поискам мхатовского руководства и резонировали настроениям молодых артистов МХАТ, именно в работе над "Турбиными" сложившихся в художественное поколение.

Когда же разыскали неизвестного доселе автора, выяснилось, что он по собственному творческому импульсу уже сочиняет пьесу по мотивам "Белой гвардии".

Увлеченно режиссировал будущих "Турбиных" молодой И. Я. Судаков. А рядом с режиссером и актерами сидел автор, за плечами которого уже был опыт театральных подмостков, пусть и провинциальных. Несколькими годами позже К. С. Станиславский скажет о Булгакове: "Вот из него может выйти режиссер. <...> Сужу по тому, как он показывал на репетициях "Турбиных". Собственно — он поставил их, по крайней мере, дал те блестки, которые сверкали и создавали успех спектаклю[2].

Внимательный современник свидетельствовал: "Молодые актеры поднимали трудную пьесу с удивительной легкостью, будто ее театральная быль превратилась в событие их личной жизни, реальность которой не нужно искать, подлинность которой самоочевидна"[3]. Кажущаяся легкость, органичность актерского существования в спектакле рождалась студийной полнотой самоотдачи, погруженностью в судьбу своего персонажа. Не случайно Хмелев, чтобы сыграть Алексея, брал уроки французского и верховой езды. В речи актера появились отрывистость и четкость интонаций, в пластике — естественная грация тренированного тела. Стремление полнее ощутить душевный строй булгаковских героев будто меняло "состав крови" взявшихся за нее актеров.

Поэтика спектакля сценическими средствами воссоздавала булгаковскую мысль "Белой гвардии" о том, что "Фауст" бессмертен, бессмертен Валентин". "Дни Турбиных" возвращали людям драгоценное ощущение распахивающегося горизонта, присутствия высшего начала на земле. Именно поэтому, сколько бы ни редактировали сценический текст, вписывая фразы "правильные" и устраняя "вредные" (как переменили внятную реплику Мышлаевского: "Я за Советы, но без коммунистов" на: "Я за большевиков, но только против коммунистов"), сущность спектакля не искажалась.

Годы спустя, поздравляя Булгакова с пятисотым представлением пьесы, его близкий друг П. С. Попов писал: ""Дни Турбиных" — одна из тех вещей, которая как-то вдвигается в собственную жизнь и становится эпохой для самого себя. Можно откинуть стиль, воплощение, игру, общественную значимость, идеологическую заостренность, исторический колорит, можно взвесить и измерить все эти ингредиенты, и все же сверх всего остается еще одна изюминка, в которой, по-моему, "вся соль". Воплощается ли она в символе кремовых штор, елки или небесного занавеса, усыпанного звездами, облегающего мир, — но тут есть всепокоряющий стимул жизни, он-то и выступает так мощно, что стягивает все части. Это как символ у Толстого эпохи "Войны и мира"

Что сильней чем смерть и рок?
Сладкий анковский пирог[4].

Это и создает тот мягкий, лирический колорит, который роднит с Диккенсом и всеми теми, у кого звучит этот общечеловеческий голос"[5].

Немногим спектаклям суждено было оставить такой миф о себе, шлейф которого дотянулся до начала следующего века. Г. Товстоногов сказал как-то, что бывало, движение драматургии определяла пьеса, шедшая в одном-единственном театре. — Например? — спросили его. — "Дни Турбиных"[6].

[1] *Марков П. А.* О "Днях Турбиных". Выступление на диспуте 7 февраля 1927 г. // *Марков П. А.* В Художественном театре. М., 1976. С.289.

[2] К. С. Станиславский в письме к М. С. Гейтцу от 4 сентября 1930 г. // *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8-ми тт. М., 1954. Т.8. С. 269.

[3] *Дурылин С.* Художественный театр в 1917-1945 гг. Статья первая // Театральный альманах. Кн. 3(5). М., 1946. С.82.

[4] Домашние шуточные стихи Л. Н. Толстого упоминают доктора Н. Б. Анке, друга родителей С. А. Толстой, в честь которого был назван любимый в толстовском доме пирог.

[5] Из письма П. С. Попова М. А. Булгакову от 28 июня 1934 г. // "Когда я вскоре буду умирать..." Переписка М. А. Булгакова с П. С. Поповым. М., 2003. С.183-184.
[6] Литературное обозрение. 1976. № 12. С. 17.

В. Гудкова

"НАРОДНЫЙ МАЛАХИЙ" МИКОЛЫ КУЛИША

Театр Березиль. Харьков. 1928

Режиссер Лесь Курбас. Художник Вадим Меллер. Композитор Юлий Мейтус.
Малахий — Марьян Крушельницкий, Кум — Йосип Гирняк, Любуня — Валентина Чистякова.

Конная милиция, толпы у театра, чекисты в первых рядах партера.

"Помазываюсь народным наркомом! Свершилось! Слушайте все, все, все! Во имя голубой революции помазываюсь народным наркомом!.. ...Кстати мой второй декрет — всем, всем, всем!.. Немедленно уничтожить все портфели и папки! Если же чиновники спросят, куда им складывать заявления и жалобы, дайте ответ: отныне все жалобы народные, заявления и просьбы носите: 1) в голове, 2) в околосердечных сумках — никогда в портфелях или папках. Народный Малахий Нарком... Дача Сабурова[1]".

"Маленький человек" с гоголевской родословной, почтальон с именем ветхозаветного пророка[2], замуровавшийся от революции в чулане и начитавшийся Библии вперемешку с Марксом, — своевольно нарушил все каноны благопристойности. Захлопнув за собой дверь каморки, он решительно шагнул в толпу, вышел на оживленные улицы столицы с проповедью "немедленной реформы человека". И это в юбилей — не забудем год! — той самой революции, которая на знаменах своих начертала счастье и справедливость для всех. (Не забудь, читатель, и того, что это было время атеистической стерилизации).

Остроумную среду для "Малахия" смонтировал Меллер "из элементов мещанского быта — лубочного пейзажа, иконы и канарейки в центре", когда выплывал "в воображении сонный Миргород со своими

Иванами Ивановичами и Иванами Никифоровичами, досидевшими в подполье... до наших дней"[3].

Слова плача-причитания, с которого начинался спектакль: "Ой, кто скажет, кто ж расскажет,.. в какую сторону он убега-а-а-ет и на кого же меня, бедную, покида-а-а-ет?..", не на шутку всполошившие Мещанскую улицу, рассыпались, как горох, о неприступность Малахия. (Курбас строил плачи как народные ритуальные "голосіння", слегка приправляя их пародийной мелодикой).

Ничто не могло остановить пророка с улицы Мещанской, 37, обуянного миссией усовершенствовать род человеческий, подпорченный революцией. И он, перешагнув через бросившуюся к его ногам дочь, отправлялся на сам "Олимп пролетарской мудрости", к "социальным отцам".

Болезненно-счастливые галлюцинации-мечтания Курбас и Меллер воссоздадут "из элементов живописной фантастики маниаков-параноиков"[4]: бешено завертятся огромные рычаги и шестеренки, тракторные колеса, фрагменты плуга и прочие элементы социалистического преуспевания — грандиозная "реформаторская машина" под какофонию звуков Интернационала и "Милости мира" Дехтярева перештампует "порочных" современников Малахия в ангелоподобные существа с розовыми крыльями и сердцами — "отборный материал" для коммунизма. Улетающих в "голубую даль" сопровождала цветомузыка. Утопичность проекта изобличал откровенный сюрреализм.

Курбас и Меллер предложили сцене два параллельно существующих мира: реальный и отраженный воспаленным сознанием Малахия.

За плечами — узелок, в глазах — "голубая мечта", на голове — соломенный "брыль", бесценная вещь на долгих шляхах-дорогах. На ногах — постолы. Посох и котомка с сухарями. Вольный человек на бескрайних дорогах жизни, воплощение вечного стремления украинца "уйти и не вернуться". Пародийно перевернутая тень великого Сковороды преследовала спектакль.

Курбас и Крушельницкий виртуозно дозировали пафос мессианства и искреннего донкихотства Малахия, которые порой опасно кренились в сторону фанатизма и кликушества.

Вариации на тему Евангелия "защищали" себя сдвигами нормы. Но символический язык принципиален, ключ спектакля — в нем.

Малахий шел кругами Ада. Тут равны: публичный дом, сумасшедший дом и народная кузница — завод "Серп и молот". Поворот

иронии — и под пролетарское улюлюканье и бравурную мелодию "симфонии труда" наш проповедник печально констатировал: "У них свои, красные мечты. Какая трагедия!"

Еще ступенька — и аплодисменты, оркестр, "туш", "ура" в честь мессии! Выдерживая торжественную паузу, Малахий застывал на лестнице в позе памятника. Величественный поклон: "Вот где, наконец, признали! Приветствуем наших верноподданных!". С этих ступеней начинается вояж Нармахнара в страну, где продается любовь: "Я запрещаю продавать любовь в коробках!.. <...> Где месяц? Где звезды, спрашиваю? Где цветы?" — вещал упоенный собственной страстью Малахий, чей искренний пафос почти противоестественно влек к нему этот человеческий муравейник.

Курбас "синтезировал образ из противоречивых и взаимоисключающих черт и организации трагикомических ситуаций" — уточнял критик[5].

Не слыша "здешнего", пророк разговаривал "с вечностью", с "историей": "Передайте, что народный Малахий уже скорбит, и серебряная слеза ползет с седых усов и капает в голубое море". Перекличка сентиментальной строфы и "эпических" реплик Малахия материализовала сюжет, который неизбежно должен был взорваться трагедией. Сквозь угар и чад пробивалась к сознанию страшная весть — любимая дочь Малахия — Любуня (в версии Курбаса чем-то неуловимо напоминавшая Корделию), ушедшая на поиски отца и оказавшаяся в "салоне мадам", покончила с собой... "Голубая Беатриче украинского театра, один из лучших женских образов украинской литературы, Любуня вносит в плетение тем "Народного Малахия" лирическую тему нежности и обреченности"[6] — писал критик.

Пройдя все круги Ада, непризнанный пророк оставался один посреди человеческой пустыни — один-одинешенек на всей украинской земле.

Догорала свеча. Гас спектакль-притча о трагической иллюзии, но продолжала звучать зловещая дудка: "Я всемирный пастух. Пасу, пасу и играю".

Еще одна культурная цитата из Вечной книги...

Сакральное и пародийно-сакральное, которыми интонировался спектакль, тревожили, вызывали из прошлого, казалось, угасшее. Странствия Малахия травестировали мифопоэтический и сакральный сюжет "житийных странствий".

Курбас фатально сближал два мощных энергетических символа — "знаки" Библии и фольклорные "знаки". Эстетический мир "Народного Малахия" наполнял последовательную литургийность общего решения ассоциациями из украинского фольклора. Фольклорное, магическое, ритуальное, часто в его смеховом, бахтинском ключе, откликалось в спектакле на зов сложных образов философского ряда. "Спектаклю присуща точность и "мелодийность" точности, какой могут позавидовать и абсолютность математических измерений и самая талантливая музыкальная симфония... это вправду симфония, сотканная из движений, речи, интонаций"[7].

Перед зрителем в одеждах философской иронии возникал универсум народной трагедии.

Так кто же все-таки он, этот Малахий? Мессия из чулана, почувствовавший необходимость изменить природу человека? Дон-Кихот социализма? Гамлет с улицы Мещанской? Или тотальный вождь, вознамерившийся силой загнать человечество в счастье?

Многоликий Малахий Курбаса-Кулиша-Крушельницкого продолжает оставаться загадочным сфинксом культуры XX столетия.

[1] Психиатрическая больница в тогдашней столице Украины — городе Харькове.

[2] Малахия — последний из пророков ветхозаветных, пророчествовал, вероятно, около 400 г. до Р.Х. (Энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и И. Ефрона).

[3] *Рулін П.* "Березіль" у Києві // Життя і революція, 1929. №7-8. С.150.

[4] *Смолич Ю.* Українські драмтеатри в сезоні 1927-28рр. // Життя і революція 1928. №9. С.156.

[5] *Там же.*

[6] *Куліш М.* Твори.: В 2-х тт. Киев, 1990. Т. 2. С. 329-330.

[7] *Смолич Ю.* Українські драмтеатри в сезоні 1927-28 рр. С. 156.

Н. Корниенко

"ТРЕХГРОШОВАЯ ОПЕРА" БЕРТОЛЬТА БРЕХТА

Театр ам Шиффбауэрдамм. Берлин. 1928

Режиссер Эри Энгель. Художник Каспар Неер. Композитор Курт Вайль. Госпожа Пичем — Роза Валетти, Мекки Нож — Харальд Паульсен, Полли — Карола Неер, Дженни Малина —

Лотта Ленья, Господин Пичем — Эрих Понто, Уличный певец — Эрнст Буш.

Постановка Энгелем брехтовской пьесы вошла в историю немецкого, да и европейского театра навсегда, стала легендарной, почти мифологически окрашенной. И, вероятно, не в последнюю очередь благодаря музыке Курта Вайля. Успех спектакля оказался уникальным и, хотя и провоцировал на повторы — единичным и неповторимым. Оправдание музыкой, всегда необходимое немецкой культуре, вопреки известным инвективам Томаса Манна, проявилось в этой постановке сполна. Музыка Вайля и тексты Брехта, зонги-экспромты, эпатирующие публику откровения естественно не уводили в горние выси, на "ледяные вершины" духа, подальше от обыденности — напротив, возвращали в жизнь, во всех ее, даже самых низменных и неаппетитных проявлениях. И это была совсем не долина (если продолжать традиционные национальные ассоциации, вспоминая Шиллера: "Лишь на горах живет свобода"), а самое дно, опять же не бездна. Стихи Брехта и музыка Вайля полемизировали и с недавним экспрессионизмом и с далеким романтизмом. Брехтовский театр в "Трехгрошовой опере" наследовал совсем иной традиции, здесь слушали совсем иную музыку, играли и напевали иные, не связанные с песенным романтизмом мелодии. Зонги Брехта — Вайля пронизаны поэзией истинной и мощной. Сам Брехт указывал на своих предшествеников: Вийона и Рембо, Ганса Сакса и Киплинга, Бюхнера и Ведекинда. Именно с такой музыкой связаны персонажи "Трехгрошовой оперы". Непривычную для немецкой поэзии звуковую окрашенность придают тексту пьесы намеренно искаженные фразы немецкого языка, фольклорные и сленговые идиомы, включение швабских диалектизмов и городского жаргона.

В основу пьесы положена переработка известной балладной оперы англичанина XVIII века Джона Гея (интересный факт — между премьерами двух опер прошло ровно двести лет). Публика, пришедшая во вновь открывшийся Театр ам Шиффбауэрдамм ожидала привычного зрелища и была поражена, но не разочарована. Брехт практически не изменил фабулу Гея, однако знакомые премьерным зрителям персонажи заговорили новым языком и запели новые шокирующие песни под аккомпанемент шарманки.

Сам Брехт облегчил задачу исследователей и описал, как выглядела сцена в берлинской постановке 1928 года: "...в глубине сцены стоя-

ла большая ярмарочная шарманка, на ступеньках возле которой располагался джаз, и когда играла музыка, пестрые лампочки на шарманке ярко вспыхивали. Справа и слева были два гигантских экрана в красных бархатных рамах, на которые проецировались картины Неера. Во время исполнения песенок на экранах большими буквами возникали их названия, и с колосников спускались лампы. Чтобы смешать ветхость с новизной, роскошь с убожеством, занавес, соответственно, представлял собой маленький, не очень чистый кусок бязи, двигавшейся по проволоке"[1].

Естественно в таком пространстве и костюмы актеров, и сам их облик должны стать непривычными, чтобы публике была понятна двойственность мира, изображенного в пьесе и показанного на сцене. Со времени премьеры "Трехгрошовой оперы" стало почти неприличной банальностью говорить о том, что власть государственная и главари мафии живут по одним законам. В XVIII веке об этом с иронией, менее злой и всеобъемлющей, чем у Брехта, заявил Джон Гэй, но об этом впоследствии будто бы забыли. А Брехт напомнил об этом убийственном сходстве, дерзко, с вызовом, назвав все своими именами, и в то же время, поддразнивая и развлекая публику, уводя ее не только в мир жестоких дефиниций, но и в пространство завораживающих звуков. Недаром такой проницательный ценитель современных поисков в музыкальном искусстве, как Теордор Адорно считал музыку Вайля в брехтовском спектакле иррациональной, рождающей новую мифологию (речь идет о песне "Пиратка Дженни").

Несмотря на условное оформление в начальных эпизодах спектакля при помощи особого освещения удавалось создать атмосферу мрачного туманного Лондона. На экран проецировалась графически изображенная набережная Темзы, серый гранитный парапет, угадываемые вдали высокие здания. А по площадке расхаживали "уличные" разного возраста и рода занятий, и все они будто кого-то ждали. Неожиданно у задника сцены возникала темная фигура, и все нищие, бродяги, голодные подростки и проститутки застывали, и по сцене проносился свистящий шепот: "Мекки, Мекки, Мекки....". И только тогда раздавались первые звуки известной баллады — однообразный шарманочный мотив повторялся снова и снова, становясь все более зловещим и таинственным.

Вся компания незаметно исчезала, и зрители видели мистера Пичема, сидящего за конторкой и подсчитывающего сомнительные

доходы. Потом следовала весьма выразительная сцена прихода мнимых нищих — впоследствии об этом эпизоде напомнит знаменитый фрагмент брехтовской "Жизни Галилея" на сцене Берлинского ансамбля — мрачный, пугающий карнавал, совсем не похожий на ренессансный.

Режиссер Энгель до встречи с Брехтом работал в Прусском государственном театре — в его стиле парадоксальным образом сочетались резкие экспрессионистские формы с классицистской четкостью мизансцен. Такой же четкостью и остротой отличались и мизансцены "Трехгрошовой оперы", хотя на первый взгляд это не отвечало характерам персонажей. Но в том-то и дело, что проблему характеров Энгель и Брехт решали по-своему и по-новому для театра своего времени. На репетициях Брехт втолковывал актерам (многие из которых прошли школу венской оперетты) азы собственной теории эпического театра, рассказывал о том, что такое наблюдение за персонажем и эффект отчуждения. Молодые и неиспорченные традицией Карола Неер и Лотта Ленья понимали (скорее интуитивно) что от них требуется, а вот маститые Харальд Паульсен, Роза Валетти и записной комик Эрих Понто играли так, как всегда, не желая и думать о каком-то отчуждении. Но на успех спектакля этот разнобой в актерской стилистике никак не повлиял. Режиссерская воля Энгеля и жесткая педагогическая рука Брехта будто бы воздействовали и на публику, а не только на актеров во время репетиций. Тем не менее, Брехт после нескольких представлений все-таки решил расстаться с Харальдом Паульсеном, но просчитался в выборе нового исполнителя на роль Мекки Ножа, уговорив сыграть пару спектаклей рейнхардтовского актера Генри Тимига. Исполнитель характерных ролей в спектаклях Рейнхардта, воспитанный в Вене, Тимиг тоже не мог понять, что от него требуется и играл традиционного фата венской салонной комедии, эдакого удешевленного героя Шницлера. Брехт и Энгель твердили, что надо играть никак не Шницлера, а скорее Ведекинда, но венская природа таланта Тимига брала свое, а публика опять принимала спектакль "на ура".

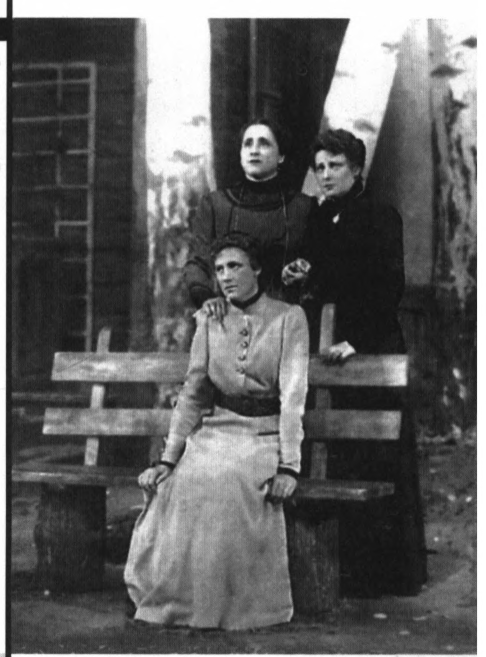
По прошествии времени многие загадки, связанные с необычайным успехом "Трехгрошовой оперы" трудно разгадать. Спектакль пришелся ко времени и появился в тот момент, когда "золотые 20-е годы" еще давали о себе знать, а призрак кризиса и разрухи хотя и маячил на горизонте, но опасность казалось далекой и потому можно было

забыться под шарманочный наигрыш где-нибудь далеко от богатых кварталов Курфюрстендамма, и найти неожиданное упоение во встрече с опасностью. Вероятно поэтому воры бандиты в спектакле выглядели хотя и опасными, но были притягательны. Успех брехтовского спектакля был связан не только с эстетическими новациями, но с особой общественной атмосферой, когда проза жизни казалась более пугающей, чем рискованные авантюры на грани преступления.

[1] *Брехт Б.* Оформление сцены в "Трехгрошовой опере" // *Брехт Б.* Театр. Т. 5/1. М.,1965. С. 295.

Г. Макарова

"Три сестры".
Реж. Вл.И. Немирович-Данченко.
МХАТ.
Москва. 1940





"Гамлет".
Реж. Дж. Гилгуд.
Театр Нью.
Лондон. 1934

"Оптимистическая трагедия".
Реж. А.Я. Таиров.
Камерный театр.
Москва. 1933





"Отелло".
Реж. С.Э. Радлов.
Малый театр.
Москва. 1935

"МОЙ ДРУГ" Н. Ф. ПОГОДИНА

Театр Революции. Москва. 1932

Режиссер А. Д. Попов. Художник И. Ю. Шлепянов. Композитор Л. А. Половинкин.

Григорий Гай — М. Ф. Астангов, Руководящее лицо — М. М. Штраух, Колокольчикова — М. И. Бабанова.

Спектакль "Мой друг" Н. Погодина, поставленный режиссером А. Поповым в Театре Революции, премьера которого состоялась 7 ноября 1932 года, потому и стал одним из лучших театральных произведений минувшего века, что не только отразил свое время, но и еще и по-кассандровски предсказал время другое: надвигающееся трагическое время года 1937-го. Победно представляя реальные трудовые успехи новой власти, спектакль этот тревожно предчувствовал уже угадываемые трагические судьбы.

Станиславский учил раскрывать в спектаклях жизнь человеческого духа, Попову надо было раскрывать в "Моем друге" жизнь человеческого дела, и не человеческого даже, а фанатического. А там, где горел фанатизм, — дух покидал души, омертвение уже проглядывало через живые, пока еще полные радости лица. Могло ли быть иначе, если громко, программно звучала одна из реплик главного героя, реплика-девиз, реплика-эпиграф, реплика-мироощущение — "Принципы сметают сердечность".

Необыкновенно важен в этом случае был и сам выбор актера на роль Григория Гая. Это должен был быть актер особого интеллекту-

ального плана. Ему надо было сыграть крепкого, сильного, нерефлексирующего человека, в характере которого все же слышатся отзвуки былых рефлексий совестливой русской интеллигенции. Именно таким актером оказался Михаил Астангов, советский "неврастеник", "печальный социальный герой". Перед зрителями оказался живой достоверный характер нового хозяйственника, нового хозяина страны, одновременно возвеличенного и развенчанного, бесконечно награждаемого и всегда наказуемого.

Пафос спектакля — время вперед, как радость, гордость, миф нового бытия, и время вперед, как предчувствие многих скорбей. Ближе всего оказалась здесь режиссеру манера кинематографа — крупные портретные планы, резкие стоп-кадры, стремительный монтаж аттракциона, мелькающее кадрирование, обратная съемка, наплывы воспоминаний, исступленное биение обгоняющих драму сердец.

Все открыто, нигде нет ни стен, ни потолков, ни дверей, ни еще новой, советско-барской отчужденности от масс, но нет и стабильности жизни, ясности судьбы, все в движении, все в температуре 40°, все почти на грани срыва, истерики, скорее, скорее... Вдруг не успеешь, вдруг не добежишь, и тогда именно тебя и принесут в жертву.

Но Гай пока что успевает, актер наделил его твердой, крепкой походкой, ноги ступают как сваи, то ли вбиваются в землю, то ли вбивают в землю. Белые бурки с кожаной обсоюзкой на этом Гае, защитная гимнастерка, надвинутая на лоб яркая клетчатая кепка — особая партийная мода 30-х годов, когда все еще словно бы на непрекращающейся войне.

На выезжающих фурках установлены некоторые детали быта, беглые признаки безуютного уюта, создающие ощущение мелькающих кабинетов, приемных, цехов как своеобразного и единственного дома людей. Игровые точки были осенены тросами, то поднимающимися, то опускающимися с огромными фото-панно, скользящими по этим стальным тросам на черном бархате сцен. Тут и вертикали шахт, и пылающие домны, и белые корпуса новых домов, и только что возведенные заводы — своеобразный парад документализма.

Казалось бы, все открыто, и нет стен у директорских кабинетов, каждый может сюда войти, не надо открывать дверей, а уже зарождается бюрократизм, уже звучат услышанные в жизни слова и реплики. "Сняли", "снимем", "выгнали", "вычистили из партии", "под суд пойдешь", "отнимем партийный билет" — обычные партийные приветствия,

вроде бы ты и всем нужен, вроде бы ты и никто, тлен, прах, незаменимых нет. Еще только возвращается Гай из Америки, а уже на борт корабля, словно тревожный крик SOS летит телеграмма — Гая сняли. Здесь главная режиссерская и актерская тема: строя, разрушаем, возводя стены, низводим души. "Уезжают начальниками, а приезжают свободным гражданами" — так звучит пролог спектакля, грустные раздумья Гая.

А действие неуклонно мчалось к трагической, незабываемой сцене. Гай пытается работать так, чтобы росли не только горы бумажных планов, но и горы реальной продукции, но мгновенно наталкивается на начальственный окрик. Тогда он решает работать на свой страх и риск, самовольно покупая импортное оборудование для своего завода. Гая вызывает некое Руководящее Лицо (предполагалось, что речь идет об Орджоникидзе). В их быстром и тяжелом диалоге выясняется, что до конца расходятся здравый смысл практика и митинговая агитация руководителя. Недавний фронтовик, убежденный коммунист Гай, пораженный бессмысленным неделовым набором слов, среди которых то и дело, как в азбуке Морзе, сухо выскакивает "отберем партбилет", неожиданно сам бросает его на стол. Это как бы "эмоциональный сбой" мчащегося ритма или, как писал Эйзенштейн, "патетический взлет". Гай, бросивший партбилет, — это Гамлет, решившийся на убийство Клавдия, Отелло, задумавший смерть Дездемоны, верх трагедии, это, по существу, расставание не только с былыми идеалами, но и с самим собой. "Тогда нате, — говорит Гай, кладя партбилет на стол, — чем отнимать, чем выгонять меня из партии за то, что я не могу пробить лбом стены!". Это был интеллектуальный, политический, мировоззренческий центр спектакля, его больная сердцевина, его страшное прозрение. Драматург Погодин, режиссер Попов, артист Астангов — Гай и Руководящее Лицо — Штраух первыми среди советских драматургов, режиссеров и актеров увидели неожиданный жест, невозможный поступок, услышали неслыханные в те годы слова — "Тогда нате!" Погодинско-поповский-астанговский Гай был *первым*, кто бросил партбилет из-за полной невозможности нормально работать в стране ненормального отношения к делу. Неожиданно выстроилась эта неожиданная сцена. Казалось бы, у Гая должна быть истерика, ужас, потрясение, казалось бы, Руководящее Лицо должно стать неумолимым и карающим. Но ничего этого не случилось. Гай продолжал сидеть в кабинете, а Руководящее Лицо, сразу постарев и ссутулив-

шись, как-то виновато застегивая пуговицы на френче, неловко натягивая шинель, не оглядываясь, уходит. "Я не видел этого Гая", — тихо, интеллигентно звучит его последняя здесь, странно прощающая, странно-беспартийная фраза.

Как странно разрешалась эта сцена, не по житейской правде она завершалась. Можно думать, Попов уже смутно ощущал, что траур трагедии висит в воздухе, что вскоре не будет уже ни самого красного инженера, да и ни самого Руководящего Лица — все они попадут в сталинскую мясорубку.

А рядом встанет совсем иная сцена. Будто парафраз предыдущего финала, но уже комедийный душевный накал должен был быть слышен в этом лирическом эпизоде. В кабинет Гая врываются инженерские жены, они требуют, умоляют вернуть им из заграничных командировок мужей — надо, наконец, повидаться с семьями, ведь не на фронте же они, в конце концов. Одну из молоденьких жен, заплаканную Колокольчикову, играла М. Бабанова. Она влетала решительно, вдруг терялась, садилась на директорский стул, смущалась. Вертела ручку от какого-то ящика, ломала ее, рыдала, потом, получая от Гая письмо мужа, роняла его фотографию, вслух читала какие-то лирические слова, принималась хохотать, в восторге целовала Гая — и убегала. И сам по себе эпизод этот, сыгранный великой актрисой, был очарователен, и тем, что ею в нем начерно была сыграна другая ее великая роль — арбузовская Таня.

Режиссер принципиально отказывался от принципа "четвертой стены". Зрители входили в действие, с ними начинался диалог сценических персонажей. И не раз в заключение спектакля Гай обращался к публике — то с удивлением, то с радостью, то с сомнением, то с трагедией, то с ликованием. Быть может, с прежней интеллигенцией, заполнявшей зал МХАТа, и не надо было общаться напрямую. Но новый зритель, пришедший в Театр Революции, уже становился собеседником, уже хотел говорить сам, он хотел подсказывать, менять планы, ведь он был хозяином новой жизни, а не только ее созерцателем. Интересно вспомнить, что и в старом театре молчал интеллигентный партер, но громко, дерзко кричала демократическая, купеческая галерка, прямо обращаясь к актерам, будь то Мочалов или Садовский.

Режиссер "Моего друга" почувствовал эту смену героев, смену адресата диалога, Гай разговаривал с такими же, как он, людьми в зале, они отвечали ему и, расходясь, уносили с собой его надежды и тревоги.

Спектакль "Мой друг" давно ушел в хрестоматию. Не звучат его темы, погасли революционные восторги.

Спектакль "Мой друг" по-прежнему с нами. Из него движутся в будущее великие актерские свершения, из него словно видна вся более уверенная весомая масштабность — классического, неклассического режиссера А. Д. Попова.

И. Вишневская

"IN TIRANNOS!"
ПО ДРАМЕ ФРИДРИХА ШИЛЛЕРА "РАЗБОЙНИКИ"

Государственный Грузинский драматический театр им. Шота Руставели. Тбилиси. 1932

Режиссер Сандро Ахметели. Художник Ираклий Гамрекели. Композитор Иван Гокиели.

Карл Моор — Акакий Хорава, Франц Моор — Акакий Васадзе, Георгий Давиташвили, Амалия — Тамара Цулукидзе, Роллер — Иван Абашидзе, Шпильберг — Дмитрий Мжавия, Швейцер — Иван Лагидзе.

Для Сандро Ахметели, который задумал и осуществил постановку героико-романтической драмы, монументальной фрески, ставшей вершинным достижением короткого творческого пути режиссера, словно не хватало энергии и взрывной силы в ее наименовании — "Разбойники". Оно вполне аккумулировало смысл шиллеровского детища, но скрадывало, растворяло мятежный порыв и сущность его собственного. Решительно выбранное название — "In tirannos!" — даже с афиши сообщало зрителю повелительную интонацию спектакля и своего рода аннотацию к нему. К тому же, оно не противоречило шиллеровским интенциям, а, напротив, концентрировало идею "бури и натиска".

Тема власти — приза в борьбе — звучала в полную мощь с самой первой минуты спектакля. Ее доминанта определялась, как только под тревожную музыку стремительно исчезал за кулисами занавес, обнажая

великолепие тронного зала. В музыкальную тему буквально вонзался вопль Франца, а затем и он сам возникал внезапно из-за спинки трона и молниеносно усаживался на него, сотрясаясь в пароксизме невысказанного и неутоленного желания владеть им.

Ахметели сократил и перемонтировал авторский текст "Разбойников", ввел в спектакль сцены из "Заговора Фиеско". Акцент делался на разоблачении изжившего себя феодализма и демонстрации нарождающейся мятежной силы, способной воплотить в себе новую молодость мира. Однако решительно переставив акценты и отодвинув в сторону семейный конфликт (то, что противники оказывались родными братьями, лишь усугубляло, укрупняло противоречие), Ахметели намеренно уходил от вульгарной социологии, схематизма и не желал осовременивать пьесу поверхностными аллюзиями. Более того, он уделял особое внимание сохранению именно исторического духа, психологических нюансов, обусловленных конкретными обстоятельствами и выраженных пластически.

Именно физическое действие оказывалось для Ахметели способом высвобождения энергии, заключенной, по его мысли, в драматургии. Так, в сцене самоубийства Франц (в своем гриме Васадзе был похож на узурпатора Наполеона, с короткими волосами и косой прядью на лбу) вихрем вторгался в тронный зал, судорожно сжимая обнаженную шпагу, с криком слетал по диагонали лестницы (потрясенные зрители следили за его опасным эквилибром). Короткая пауза: Франц — Васадзе прислушивался к невидимой опасности, которая, казалось, уже настигла его, и — "крик сменялся животным воплем". Он падал обессиленный. Затем чуть приподнимался, чтоб шпагой обшарить ближайшее пространство, и убедившись, что рядом никого нет, понуро брел к трону и застывал на нем, по детской привычке поджав под себя левую ногу... Но появлялся Даниель, и Франц мгновенно оказывался у его ног. Просьба помолиться за него, обрывки исповеди и рыданий сменяются как озарением — мольбой об убийстве. Убийстве-избавлении, освобождении от ужаса возмездия. Отказ верного слуги повергает его в отчаяние.

Предоставим слово исследователю творчества Ахметели: "Он (Франц — *Н. Г.*) вскакивал, начинал метаться по всему огромному пространству зала, словно впервые очутившаяся в клетке птица, почувствовавшая, что не может вырваться... И вдруг он застывал — выход найден. Он весь как-то собирался, подтягивался, как предельно натяну-

тая струна, и мгновенно вспархивал по ступенькам, ведущим к креслу-трону, спокойно вынимал шпагу из ножен, пристраивал ее рукоятку к спинке трона и внезапно со всей силой прижимался к острию. Франц заканчивал свое существование там, где так хотелось, так мечталось ему жить и умереть"[1].

По контрасту с Францем Карл — Хорава представал рыцарем без страха и упрека, трибуном и вождем, благородным героем и вдохновенной, значительной личностью. Образ отвечал индивидуальности актера, способного к воплощению масштабных характеров. Обыденности не было здесь ни в слове, ни в жесте. И все же вместе с режиссером оказалась найдена та золотая середина, когда палитра роли, сложившаяся из немногих красок, оказывалась богатой нюансами и полутонами, а потому живописала образ по-человечески глубоким и позволяла ему сочувствовать.

Такая трактовка ролей была прочитана критикой как "шекспиризация" Шиллера.

Особенностью режиссерского почерка Ахметели была удивительная способность к ритмической аранжировке массовых сцен, которая превращала каждую его постановку в зрелище, действующее на зрителя гипнотически. В "Разбойниках" она впервые в таком масштабе была применена не на национальном материале, "без сакли, кавказских плясок, кинжалов и черкесок"[2], но в постановке классического репертуара.

Заговор против Франца, благодаря собственному лицемерию и коварству ставшего владетельным графом, возникал во дворце фон Мооров во время бала-маскарада. Сложнейшая партитура действий была разработана для сцен в таверне и в Богемском лесу. При этом Ахметели добивался точности и выразительности пластических решений, поистине балетной фиксации. Внимательный зритель замечал, как легко актеры в спектакле переходили "от речи к песне, от жеста к танцевальному движению"[3]. Естественно, что и композитор, и балетмейстер принимали самое непосредственное участие в процессе создания спектакля. Однако определяющую роль в сотворении общей атмосферы, пластического ритма и, наконец, главное, образа спектакля, сыграл его художник.

Следуя концепциям Георга Фукса, Адольфа Аппиа и других театральных реформаторов, Ахметели во всех своих постановках, особенно в массовых сценах, стремился расширить территорию действия, вывести его из привычной системы координат. Все декорации предусматри-

вали игру "массовки" и по вертикали зеркала сцены. В сцене со старым Мооромуего темницы плоскость планшета дробилась ступенями разбросанных плит, которые служили пьедесталами для возмущенных "разбойников", подчеркивая их выразительную пластику. Величие парадного зала было акцентировано вертикалями прямоугольных столбов, однако полифония его графики создавалась и арочным пролетом справа, и горизонталями ступеней, ведущих к трону и диагонально уходящих в левый верхний угол. Именно на этих ступенях особо торжественно выглядел полонез в сцене бала. "Архитектура" таверны включала не только гостевой зал, но и балкончик второго этажа (тоже со столами и табуретами), и полуарочную многоступенчатую лестницу, ведущую выше.

Участники массовых сцен вовсе не выглядели бессловесным фоном. Ахметели наделил их репликами, разбив для этого некоторые монологи главных героев. Так, постепенно от фразы к фразе (уже за внешним спокойствием начальных фраз обнаруживалось клокотание сдерживаемой страсти) напрягался гневный ритм студенческой пирушки ("не веселой, как обычно, а мрачной, пасмурной, внутренне накаленной"[4]). Парни "пасуют" слова друг другу и в пространство, меняя позы лишь при определенных репликах, под постепенно нарастающие звуки собственной песни. И когда она вскипает грандиозным форте, "скульптурные группы" рассыпаются в неистовом, дробном ритме, взрыв ярости рушит выверенную четкость построения и чеканные ритмы, захватывает верхние площадки — и тут уже вся сцена пульсирует бешеным, лихорадочным разнобоем.

Для сцены в Богемском лесу Гамрекели нашел впечатляющий образ — фрагмент огромного, во всю сцену дерева, — то ли перевернутый гигантский пень со срезанными отростками ветвей, то ли, наоборот, уходящий в невидимую высоту ствол с выползшими из-под почвы корнями. Эти естественные арки давали возможность для разнообразных мизансцен, но главный эффект заключался в дуплистой поверхности дерева. Конечно же, каждое дупло служило для "разбойников" сценической площадкой. Но и символика образа считывалась тотчас же: этот некогда могучий ствол оказывается пустотелым; за формой скрывается пустота.

Интересно, что многие, кто обсуждал спектакль и писал про него, чувствовали грузинский акцент постановки. Он выражался не только в градусе эмоционального накала, не только в поисках особо вырази-

тельной пластики и большого стиля, но и в открытиях в области театрального синтетизма, которые так долго питали впоследствии грузинскую сцену.

"In tirannos!" стал подлинным спектаклем героико-романтического театра, к формированию и процветанию которого всегда тяготел Ахметели в своей практике на посту главного режиссера театра им. Ш. Руставели. В нем, по словам Ю. Юзовского, "мелодраматические события разрослись в социальную трагедию"[5], а романтическая приподнятая страстность пронизывала всю его художественную ткань.

Ни разу и нигде режиссер не расшифровал конкретный адресат своих театральных разоблачений в "In tirannos!". Об этом не говорилось его современниками, не упоминали историки и мемуаристы. Однако думается, не будет некорректным предположить, что пафос противостояния тиранической власти был личным пафосом Ахметели.

[1] *Урушадзе Н.* Сандро Ахметели. М., 1990. С.218.

[2] *Юзовский Ю.* Героический театр // Литературная газета. 1933. 5 августа.

[3] *Волков Н.* Молодой Шиллер // Советское искусство. 1933. 14 июня.

[4] *Цулукидзе Т.* Вопросы ритма в спектаклях Сандро Ахметели // Сандро Ахметели. К 90-летию со дня рождения. Тбилиси, 1977. С. 239.

[5] *Юзовский Ю.* Героический театр // Литературная газета. 1933. 5 августа.

Н. Геташвили

"ОПТИМИСТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ" Вс. В. ВИШНЕВСКОГО

Камерный театр. Москва. 1933

Режиссер А. Я. Таиров. Художник В. Ф. Рындин. Художник по свету Г. К. Самойлов. Композитор Л. К. Книппер.

Комиссар — А. Г. Коонен, Вожак — С. С. Ценин, Сиплый — В. Л. Кларов, Алексей — М. И. Жаров, Боцман — И. И. Аркадин.

Уже две первые сцены спектакля с предельной ясностью выявили замысел Таирова. Они чередовались с резкой контрастностью. Пролог

выстроен как зрелищная заставка-пантомима. На фоне распахнутого пространства сцены, в ослепительном свете, возникают выстроенные в две шеренги моряки. Они в белоснежной парадной форме. Прожектор несколько раз скользит по их лицам. Эта торжественная мизансцена в ярком театральном освещении — своего рода памятник героям.

Свет гаснет. Приглушенно, тоскливо звучит музыка. Постепенно вырисовывается контур того же корабля, что и в прологе, но теперь яркое, торжественное освещение заменено светом холодным, тревожным. На палубе появляется Комиссар. Это женщина. Как сигнал тревоги слышен крик: "Опасность!". Сцена мгновенно заполняется матросами. Женщина на корабле?!! Ритм резко меняется. Однако тут не суеверие: в обстановке полной анархии, царящей среди матросской массы, возглавляемой стихийной властью Вожака, старые предрассудки тоже побоку. Комиссара окружают со всех сторон, наступая с уверенностью силы и своей полной безнаказанности. "Давайте, товарищ, женимся и побезумствуем малую толику", — цинично подступает к ней Алексей. Напряжение накаляется еще сильнее, когда из корабельного люка, как из преисподней, возникает по пояс голый, волосатый, огромный Кочегар. Комиссар и матросы теперь окончательно как разные полюса. Таиров показал их противостояние со смелостью ничем неприкрытой грубой правды: "налитые кровью глаза, раскрытые рты, тянущиеся руки, напряженные мышцы — похоть разлита в теле каждого и в общем теле всех"[1].

Победить, укротить разнузданную, неуправляемую стихию, возможно лишь поступком решительным, действовать по правилам, понятным этой возбужденной мужской толпе. И тогда женщина стреляет!

Таиров расширил, углубил героическую тему пьесы, ее мужественный трагизм, суровую правду, эмоциональное, романтическое звучание. В спектакле рассказана история полка, жизнь и судьба его людей, поначалу зараженных "бациллой анархизма", потом различно думающих и действующих и, наконец, объединенных в мощное и грозное людское единство.

Художник Рындин вспоминал: "Небо, Земля, Человек, — к такому триединству стремился Таиров, этого добивался и я"[2]. Этого добивался и художник по свету Г. Самойлов, когда с помощью освещения взметались столбы земли, возникали силуэты моряков, иногда увеличенные в масштабе (была использована кинопроекция). Серовато-синий цвет окраски корабля, опять же при помощи света, мог стать более теплым,

близким к цвету земли, а в прологе, как уже упоминалось, ослепительно вспыхнуть. Если же в неясном свете, сливаясь с оформлением, появлялись матросы, то невольно возникало состояние тревоги, и "самые матросские форменки, начиная с куртки Комиссара, казались жестковато красивыми"[3].

Рындин создал совершенную по форме и образную по внутреннему смыслу единую сценическую конструкцию: "это была как бы воронка, образовавшаяся от удара снаряда в землю и разбежавшаяся винтом площадок"[4]. Вверху конструкции — площадка, спускавшаяся ступенями амфитеатра. Далее шла "дорога", изогнутая свободной овальной линией. Она уходила вдаль. Ближе к зрителям — площадка в форме барабана и на барабане стена полукруглая (условно это нижняя часть корабельной трубы).

Подобное оформление сценического пространства никак не отяжеляло спектакль, оно уже само диктовало отказ от бытовых подробностей, действие могло разворачиваться в быстром, напряженном ритме, мизансцены, по мысли режиссера, читались четко, воспринимались метафорически. Так, например, площадка барабана в эпизоде нападения матросов на Комиссара представляла замкнутый круг, из которого, казалось, невозможно выйти. В сцене боя матросов с наступавшим на них отрядом противника барабан, его закругленная, как лента, стена, оборачивался стеной-окопом, и возникало образное определение: матросы "в круговой обороне". Когда Комиссар пишет "на волю" письмо, то на этой же площадке-барабане, в момент короткого отдыха, стена-ширма как бы отъединяет ее от всех грозных событий на корабле.

Каждый из этих людей выходит на сцену, как "гладиатор на арену", каждый "должен помнить, что он смертен, что жизнь его под угрозой"[5].

Власть Вожака над матросами держится на боязни его физической, почти медвежьей мощи, еще и на том, что в экстремальных ситуациях он действует без колебаний и, кажется, без особых раздумий. Это на первых порах импонировало, вызывало уважение матросской вольницы. Но в свои проповеди свободы Вожак (С. Ценин) сам не верит, потому что вообще не верит ни во что и никому.

В Алексее (М. Жаров) сочетались удаль, веселость, неустойчивость в оценке событий, смутное, тревожное желание понять, с кем же ему по пути. Актеру удалось избежать жанризма и перевести образ в трагедийную тональность.

Исполнение Алисой Коонен роли "немыслимой женщины" — Комиссара стало направляющим законом для ансамбля актеров. Сама Коонен воспринимала "кожаную куртку", в которой она появлялась на сцене как особое для себя актерское приспособление: она чувствовала себя естественно, ладно и вместе с тем немного "по-военному".

Все кульминации спектакля приходились на массовые сцены, которые были контрастны друг другу. Именно в них, где играл "моряцкий массив", был "тонус максимального кипения" всех идей и всех эмоций, здесь сталкивались полярные социальные слои, сам "моряцкий массив расслаивался, жил в беспрерывной тревоге, и герои пьесы шли от "хаоса к гармонии", от отрицания к утверждению, от смерти к жизни"[6].

Режиссер разработал движения матросских сцен с предельной точностью, все было рассчитано, но эта тщательность и филигранность отделки деталей соединились с поразительным умением Таирова создать единую музыкально-ритмическую партитуру спектакля; музыкальный ритм "Оптимистической трагедии" был подчинен напряженной, но сдержанной эмоциональности.

Таиров требовал играть каждую сцену не как отдельный эпизод, а в потоке общего движения спектакля. Так, картина боя сменялась сосредоточенностью, собранностью: матросы и Комиссар здесь едины, спаяны общей судьбой, им противопоставлены вражеские солдаты. Вся сцена идет в густой темноте, и в этой темноте таинственно и страшно поблескивали каски ползущих вражеских солдат. Мизансцена, выстроенная Таировым, усиливала напряженность момента, обретала метафоричность: солдаты "как черви, расползались во все концы, как бы захватывая территорию моряков"[7].

Совсем в иной, лирической, тональности шла сцена бала. Бал прощальный. Потому тревожно и задумчиво звучит в оркестре великолепный вальс Л. Книппера. Бал начинает Комиссар. Сцена постепенно заполняется танцующими. Тут же в стороне сидит старая женщина, она бессильно плачет, понимая, что через несколько минут матросы и Комиссар уйдут в бой.

В прощальном вальсе возникает единый эмоциональный "фронт между Комиссаром и матросами, и уже со стороны смотрят Вожак и Сиплый". А в глубине сцены, на возвышении, стояли женщины и махали платками, улыбаясь и плача.

Мимо них в контрасте с мягкой лирической пластикой вальса, под звуки марша, торжественным шагом уходил полк. Матросы спускались

к нижней площадке сценической конструкции, и казалось "не рванись им навстречу занавес, они шагнули бы через оркестр — прямо в зрительный зал — и шли бы, шли, шли..."[8]

Смерть Комиссара Таиров понимал как катарсис, очищение, но катарсис своеобразный, с новым идейным смыслом, когда "коллективное покрывает личное, а индивидуальная смерть совершается во имя коллективной жизни, жизни новых поколений, жизни класса, жизни революции"[9].

[1] *Таиров А. Я.* О театре. М., 1970. С. 337.

[2] *Рындин В.* Повторение пройденного // Театр. 1957. № 1. С. 147.

[3] *Марков П.* О Таирове. // В кн.: *Таиров А. Я.* О театре. М., 1970. С. 33.

[4] *Эфрос А.* Вступительная статья. // В кн.: Камерный театр и его художники. М., 1934. С. XVIII.

[5] *Рудницкий К.* Портреты драматургов. М., 1961. С. 106.

[6] *Коонен А.* Страницы жизни. М.,1975. С. 356.

[7] *Там же.*

[8] *Медведев Б.* Рождение "Оптимистической трагедии" // Театр. 1957. С. 82.

[9] *Таиров А. Я.* О театре. С. 333.

Н. Литвиненко

"ГАМЛЕТ" ВИЛЬЯМА ШЕКСПИРА

Театр Нью. Лондон. 1934

Режиссер Джон Гилгуд. Сценография Мотли.
Гамлет — Дж. Гилгуд, Клавдий — Фрэнк Воспер, Гертруда — Лаура Кауи, Офелия — Джессика Тэнди, Полоний — Джордж Хау, Горацио — Джек Хокинс, Лаэрт — Глен Байем Шоу, Призрак — Уильям Девлин.

В первый раз Джон Гилгуд сыграл Гамлета на сцене лондонского театра Олд Вик в постановке Харкорта Уильямса. Премьера состоялась в апреле 1930 года в тяжелые для англичан дни мирового кризиса. Каким бы случайным ни было совпадение дат, оно имело свой смысл. Гамлет Гилгуда был подготовлен предгрозовой атмосферой конца десятилетия; была своя символика в том, что он родился, когда гроза раз-

разилась. Мучительная пора должна была выразить себя в Гамлете, образе, близком "потерянному поколению", как он оказался потом близок "рассерженным", как он всегда бывает нужен человечеству на крутых поворотах истории.

Первого своего Гамлета, Гилгуд много лет спустя назвал "сердитым молодым человеком двадцатых годов"[1]. Историк говорит, что "горечь и сарказм этого Гамлета отразили климат послевоенного разочарования"[2]. Вряд ли в 1930 году актер сознательно стремился выразить общественные веяния. Тогда он вкладывал в роль "свои личные чувства — а многие из них совпадали с чувствами Гамлета"[3].

Об этом-то совпадении и позаботилось время, говорившее устами молодого актера, который смог передать в Гамлете тоску и гнев "потерянного поколения".

Гилгуд сыграл Гамлета, когда ему было двадцать пять лет — случай редкостный на профессиональной английской сцене. Для Гилгуда то, что Гамлет молод, имело особый смысл: речь шла о судьбе поколения, чью юность предали, чьи надежды растоптали. "Его Гамлет был отчаянно подавленный и разочарованный юноша, в одиночестве восставший против мира зла, в противоречии с самим собой и под конец принимающий свою судьбу, — пусть будет"[4]. Гилгуд хотел до конца проникнуть в мир психики шекспировского героя, чтобы ответить на вопрос, что мешает ему действовать: он искал Эльсинор в самом Гамлете.

В этом Гамлете жила болезненная нервность молодого интеллигента 20-х годов, он был весь во власти взбудораженных, смятенных чувств, за вспышками "скачущего, как ртуть, возбуждения"[5] следовали опустошенность и оцепенение. Кульминацией душевного развития Гамлета становилась сцена, когда в потоке бессвязных угроз, обличений, полных боли и язвительности, выплескивалась, наконец, наружу терзавшая его мука. Его тонкое лицо с горестной складкой возле губ одушевлялось негодованием, резкие, "как взмахи сабли"[6], движения рук разили невидимого врага. Неправда мира доставляла ему страдание почти физическое, и он спешил излить боль в словах, заговорить, заклясть ее. Складываясь в обвинительные речи, горькие, разящие слова создавали иллюзию действия. Он "окутывал себя словами"[7] — вот отчего его силы оставались парализованными: бунт внезапно иссякал, он снова застывал в бессильной тоске; в "глазах его, запавших от бессонницы, стояла соль сухих слез"[8].

В третьем акте зрители видели одинокую фигуру со свечой в руке, устало бредущую в темноте, — таким запоминали Гамлета — Гилгуда.

Через четыре года Гилгуд показал своего второго Гамлета. Теперь он сам ставил спектакль на сцене вест-эндского театра Нью — в 30-е годы Шекспир начал все чаще проникать на подмостки коммерческого Вест Энда: в Англии, как и во всей Европе, наступила пора возвращения к классике. "Гамлет" 1934 года снискал прочный успех, прошел сто пятьдесят пять раз (только "Гамлет" с Ирвингом выдержал в 1874 году большее число представлений — двести) и был назван "ключевым шекспировским спектаклем своего времени"[9].

Рядом со скромным спектаклем Харкорта Уильямса "Гамлет" в театре Нью казался истинным празднеством для глаз, верхом театрального великолепия. В Олд Вик сцену первого выхода короля поставили с простотой почти обыденной: королева, сидя с придворными дамами, вязала, а Клавдий возвращался с охоты, на ходу снимая плащ; жизнь в Эльсиноре давно установилась и даже не лишена была некоторого домашнего уюта — вероятно, точно так же возвращался с охоты покойный король. Гамлету здесь приходилось столкнуться с повседневным, примелькавшимся злом.

В 1934 году ту же сцену Гилгуд поставил с торжественностью и размахом, Полукруглая лестница, поднимавшаяся к трону, на которой во всех регалиях восседали король и королева, вся была заполнена толпой придворных, сливавшихся в одну массу: возникала эффектная пирамида из человеческих фигур (идею заимствовали у Крэга). Затем пирамида рассыпалась, и публике внезапно открывался Гамлет, доселе невидимый за спинами толпы.

Некоторые энтузиасты Олд Вик находили мизансцены спектакля 1934 года слишком театральными, а декорации — слишком громоздкими, "по крайней мере для тех, кто любил в театре три доски и одну страсть"[10]. Они отдавали предпочтение постановке Уильямса. Однако именно в "Гамлете" 1934 года определился "большой стиль" театра 30-х годов и с ясностью обозначились мотивы искусства Гилгуда.

Гилгуд и художницы Мотли создали на сцене образ "пышно увядающего ренессансного двора"[11], последнего пира мощной плоти, уже тронутой разложением: декорации цвета "осенней бронзы"[12], тяжелые плащи, сложное оружие; мир вульгарной, кричащей роскоши, лишенный ренессансной красоты; разгул чувственных страстей, утративших ренессансную одухотворенность, и грубой силы.

Клавдий — Ф. Воспер "заставлял всех понять не только то, как Гертруда была завоевана для его засаленной постели, но и то, как он завоевал царство, — крепкой хваткой, а не просто склянкой с ядом"[13]. Образу некогда великой культуры, ввергнутой теперь в осень и умирание, противопоставлялся варварский холодный Север — "ветер, холод, звезды, война"[14], войско северного принца Фортинбраса в серых одеждах; Север надвигался, наступал, его тусклые цвета постепенно вытесняли краски доживающего свой век Возрождения.

Между двумя Гамлетами — 1930 и 1934 годов — было, конечно, много общего: найденное актером в первом спектакле он без колебаний переносил во второй: то же чередование взрывов нервной энергии и апатии, то же безостановочное движение в "быть или не быть", та же устало-печальная интонация в словах "век вывихнут", то же высокое исступление в сцене "мышеловки", когда Гамлет, вскочив на трон Клавдия, рвал в клочья рукописи пьесы об убийстве Гонзаго, веером подбрасывая их в воздух.

Однако те самые критики, которые восхищались Гилгудом в 1930 году, теперь называли его игру "слишком интеллектуальной". Джеймс Эйгет говорил, что обвинительный монолог в сцене с матерью похож на "лекцию об умеренности", он упрекал Гилгуда в том, что его Гамлет чересчур изящен, что актер читает стихи слишком музыкально: "музыка слышна даже в обличении Офелии", а в "быть или не быть" появилось нечто моцартовски-нежное"[15].

В то же время историки театра согласно называют спектакль Нью одной из вершин классического стиля 30-х годов, а образ, созданный Гилгудом в 1934 году — лучшим Гамлетом того десятилетия.

Дело, впрочем, не в том, хуже или лучше второй Гамлет Джона Гилгуда. При всех многочисленных совпадениях отдельных моментов роли, Гамлет 1934 года — иной. Он принадлежал годам расцвета театральной судьбы Гилгуда и порой оказывался ближе к другим созданиям зрелого стиля Гилгуда, чем к юношескому образу 1930 года. Именно в Гамлете, сыгранном на сцене театра Нью, сложился сценический стиль Джона Гилгуда, полный утонченной поэзии и музыкальной грации, до конца определились строй и смысл его искусства.

"Гамлет Гилгуда превосходит всех своих предшественников в поклонении мертвому отцу"[16], — замечал в 1934 году Г. Ферджен. О том же говорили едва ли не все писавшие о спектакле театра Нью. Для героя Гилгуда, утонченного скептического человека закатной поры, с

его брезгливостью к разгулявшейся "мерзкой плоти", презрением к силе и беспомощностью перед ней, память об отце, память о великих днях ныне угасающей культуры — единственная душевная опора, единственное оправдание жизни. Гамлет-отец оказывался поэтому внутренним центром всего спектакля. Душевные терзания Гамлета-сына — от невозможности исполнить долг перед прошлым.

Герои Гилгуда озарены обаянием навеки ушедшей эпохи, которой они рыцарственно хранят верность. Они служат викторианской "сени старого вяза", защищают ее, представительствуют от ее имени, ибо видят в ней образ бытия, полного добра и красоты. Поэзия Гилгуда — осенняя поэзия, его цвета — краски осени. Его героям нечего делать в прозаическом мире современности, они не понимают ее, она пугает их, внушает им неприязнь, они брезгливо от нее отворачиваются, не желая иметь с ней ничего общего. Они ощущают себя "последними в роде", живут в предчувствии прощаний и утрат, в ясном сознании конца, как его Гаев из "Вишневого сада", любимой пьесы актера, как его Гамлет 1934 года, аристократ духа, человек "с тонкими пальцами музыканта", гость из иных времен, чужой на крикливом пиршестве победителей.

В финале он, медленно, мягко опускаясь на землю, со вздохом облегчения покидал мир, оскорблявший его вкус не меньше, чем его нравственное чувство.

[1] *Гилгуд Дж.* На сцене и за кулисами. М., 1963. С.278.
[2] *Findlater R.* The Players Kings. L., 1971. P. 199.
[3] *Гилгуд Дж.* На сцене и за кулисами. С.278.
[4] *Trewin J.C.* Shakespeare on the English Stage. L., 1964, P. 117-118.
[5] *Hayman R.* John Gielgud. L., 1971, P.62.
[6] *Gilder R.* Gielgud — Hamlet. N.-Y., 1937. P.112.
[7] *Farjeon H.* The Shakespeare scene. L., 1949. P. 151.
[8] *Ibid.*
[9] *Trewin J.C.* Shakespeare on the English Stage. P. 150
[10] *Farjeon H.* The Shakespeare scene. P. 156
[11] *Gilder R.* Gielgud — Hamlet. P. 33.
[12] *Trewin J.C.* The Turbulent Thirties. L., 1948. P. 104.
[13] *Brooks C.* The Devil's Decade. L.,1948. P. 182.
[14] *Gilder R.* Gielgud — Hamlet. P. 34.
[15] *Agate J.* The Brief Chronicles. L., 1943. P. 268,266.
[16] *Farjeon J.* The Shakespeare Scene. P. 155.

А. Бартошевич

"ОТЕЛЛО" ВИЛЬЯМА ШЕКСПИРА

Малый театр. Москва. 1935

Режиссер С. Э. Радлов. Художник В. С. Басов.
Отелло — А. А. Остужев, Дездемона — Л. Н. Назарова, Яго — В. Э. Мейер, Эмилия — В. Н. Пашенная.

В этом спектакле Малого театра случилось почти все не так, как задумывалось при самом начале работы. Для постановки была выбрана наиболее репертуарная в 30-е годы трагедия Шекспира "Отелло", шедшая во многих и многих театрах страны, в главной роли блистали замечательные трагики всесоюзной сцены, создавая образ несчастного дикаря, свирепого тигра, бешено врывающегося в "венецианскую цивилизацию". Сын истинной природы и дети мнимой культуры сходятся в трагическом поединке, жертвой которого становится прекрасная Дездемона. Именно так играли "Отелло" — Хорава в Грузии, Папазян — в Армении, Хидоятов — в Узбекистане, Тхапсаев — в Осетии, Касымов — в Таджикистане. Гибель Дездемоны была в этих спектаклях словно бы и гибелью всего цивилизованного мира, если бы он, этот мир, не понял, что перед природой равны все расы, все народы, все цвета кожи, все верования и обычаи. В таком прочтении образа шекспировского мавра была задача не только художественная, но еще и политическая: обличить буржуазный мир при помощи шекспировского гения. Стоит послушать, о чем говорили перед началом репетиций режиссер спектакля С. Радлов и исполнитель главной роли — А. Остужев. Сведем воедино их речи: "В наши дни разгула звериного шовинизма... в странах фашизма, политическая значимость должна быть положена всяким актером, изображающим настоящего шекспировского Отелло, в основу структуры роли", — так открывали художественный свой замысел создатели спектакля.

Режиссером спектакля стал крепкий профессионал С. Радлов, собиравшийся поставить "Отелло" без всяких особых режиссерских изысков и непременно по системе Станиславского. Спектакль должен был быть ансамблевым, как полагалось это, по сложившимся мхатовским канонам.

На роль Отелло пробовали троих актеров Малого театра — П. Садовского, П. Ольховского, М. Ленина. Лишь четвертым был в этом

списке претендентов А. Остужев, на которого не возлагали больших надежд: не молодой, почти оглохший, распевающий свои роли, актер этот никому не казался подлинным Отелло, где тут было искать образ бойца, можно ли было говорить о пламенных аллюзиях расовой дискриминации негров в Америке. Однако артисты, намечавшиеся на роль мавра, по разным причинам от нее отказались, М. Ленин лишь однажды сыграл шекспировского героя, но безуспешно, и Остужев, замыкавший ряд, неожиданно перешел на авансцену, навсегда вписав свое имя в мировую "шекспириану".

Так складывалось все в начале сценической жизни Отелло в Малом театре. А какой же увидели зрители премьеру, как сложились судьбы главных ее участников? Как только раскрылся "классический" занавес, стало ясно, что никаких пропагандистских задач нет в этом спектакле; как только раскрылся "классический занавес", стало ясно, что вовсе не какой-то чужой "фашизм" ассоциируется с новым Шекспиром, что зрительские сердца встревожены странной и страшной судьбой Отелло российского, как почти век назад здесь же, в этом же Малом театре, встревожены были зрительские сердца странной и страшной судьбой российского Гамлета в исполнении великого Мочалова. Как только открылся классический "занавес", стало ясно, что никакого ансамбля не сложилось, что перед нами театр одного актера, бенефис одного мастера. Тридцать семь раз вызывали Остужева на сцену после премьеры, подобного триумфа не знала даже сама Ермолова после легендарной своей "Орлеанской девы".

Итак, от всех разлетевшихся один за другим искусственных замыслов, в итоге всех противоречий, от спектакля "Отелло" в Малом театре остался артист Остужев в роли шекспировского мавра, осталась легенда о невозможном во времена сталинского коллективизма торжестве индивидуальности, триумфе одного актера, одной роли, одной "мочаловской минуты".

Актер, репетиция за репетицией, как бы раздевал своего Отелло, снимал с него генеральский мундир, складывал шлем, саблю, кинжалы, панцирь, пистолеты, отбрасывал даже и высокие сапоги, какие там сапоги привык он носить в огненных своих песках, надевая вместо них мягкие восточные туфли, чтобы услышать опасность, оставаясь не слышимым самому. Все, что в образе Отелло было "большое", "тяжелое", массивное, — голос, костюм, самые страсти, тоже большие и пышные, — не вызывали во мне симпатии — это был не мой Отелло", — говорил

во время работы Остужев. А что если показать обыкновенного человека с обыкновенными чувствами, — размышлял артист, работая над ролью Отелло. Он появлялся перед публикой, весь в белом, в широких свободных одеждах, напоминавших восточные халаты, ослепительно белый цвет скрывал на время его черную кожу, рождался особый образ: белый цвет его души словно выходил наружу, все дикое, черное, что было в этом "африканце", до поры пряталось за белыми одеждами.

Что Отелло не ревнив, заметил еще Пушкин, да и откуда быть ему ревнивым, ему, доселе не знавшему настоящей большой любви, ревность еще не успела угнездиться в его сердце, не угнездилась до встречи с Дездемоной и сестра ревности — любовь. И доверчивость не отличала этого Отелло — кому мог он доверять, терпевший муки и муки, возможно, побывавший в рабстве, вечно настороженный, вечно готовый к львиному прыжку и "шакальей мышеловке". И вот тут-то артист предлагал свое решение. Трагедия мавра началась еще до происков Яго. Отелло не верит в себя, свои достоинства, свое право на счастье, он постоянно сомневается в силе любви Дездемоны, потому что лишь опыт скитаний и страданий принес он ей в рыцарском своем багаже, в то время как столь красноречивы, столь образованны и изящны были окружавшие ее кавалеры. И по-особому произносил артист эти ключевые для образа Отелло слова: "Она меня за муки полюбила, а я ее — за состраданье к ним". За муки — говорил он, с сомнением, с удивлением, а можно ли действительно полюбить за муки? Отношения Отелло и Дездемоны, как играл их Остужев, не были ни трагедией ревности, ни трагедией доверчивости, скорее, на них лежал некий пушкинский отпечаток, вспоминались Мазепа и Мария, она его тоже "за муки" полюбила, а он ее — "за состраданье к ним". И Остужев-Отелло, для объяснения любви, а затем и "измены Дездемоны", искал в себе не столько черты лучшие, но напротив, пристально высматривал свои недостатки, чтобы еще и еще раз бередить сердце, доказать себе, что такого, как он, — нельзя, невозможно любить. Вот он захотел посмотреть на себя в зеркало, чтобы еще раз с болью убедиться в своей некрасоте, своей немолодости, но зеркала нет, действие происходит под открытым небом, и тогда актер находит особый образный выход: он выпускает на волю сокола, а взгляд его падает на руки, что держат птицу, на руки темно-кофейного цвета. И мгновенное прозрение, как удар молнии, шекспировский текст: "Черный я?! Я не умею гладко говорить, как эти шаркуны... быть может, я на склоне лет..."

Трагедия Отелло, как играл его Остужев, заключена была в нем самом, в самом этом характере, в самой этой судьбе, и, наверное, близка такая трактовка именно шекспировским трагедиям, где образ Отелло стоит рядом с Гамлетом, рядом с Королем Лиром. Для отличных, но не бессмертных пьес, нужен конфликт отрицательных и положительных героев. В пьесах бессмертных есть особое понятие трагической вины героя, его особой внутренней драмы, когда гибнет он не по одной лишь чьей-то злой воле, но еще и из-за собственного комплекса неполноценности, но еще и из-за собственного произвола, присвоения себе чуть ли не божественных решений. Все это читалось и в остужевском Отелло, который не столько верил Яго, сколько не верил себе, постоянно чувствуя себя приниженным, осмеянным, любовь Дездемоны казалась ему лишь случайным увлечением сумасбродной красавицы, а поэтому он словно изначально был готов к ее измене. И Яго — не просто реальная фигура в окружении Отелло, но еще и клубящиеся ведьмы из "Макбета" были в этом спектакле, его душевная болезнь, его "черный монах", его Мефистофель. И Остужев — Отелло не просто слушал клевету Яго, он упивался ею, загорался ею, он так мгновенно вспыхивал от укусов этой змеи, потому что все это было отражением его собственных мыслей, его собственной не-веры в себя. И тогда он берет на себя миссию мессии, убивая Дездемону.

Особый реализм был в игре Остужева, реализм романтический, реализм пушкинский, реализм мочаловский. И роль свою артист не говорил, он пел ее, он ее мелодекламировал. Отелло Остужева, чужой среди всех, не мог говорить с ними на одном языке, они просто говорили, а он по-шаляпински бросал мощные звуки чудесного своего голоса, то все круша, то все лаская, то сотрясая зрительный зал нынешней трагедией, то успокаивая его будущей гармонией. И может быть, стоит закончить эту мою статью неистово-эмоциональным впечатлением от игры Остужева молодого тогда артиста Ю. Любимова:

— Я не понимал, в какой манере играл этот великий трагик, были ли это реализм или романтизм. Я только видел перед собой огромные, сияюще-страдающие глаза на искаженном черном лице, только слышал волшебные звуки неповторимого голоса, я только чувствовал, что этот глухой Бетховен пишет свою не умолкающую на века музыку.

И. Вишневская

"КОРОЛЬ ЛИР" ВИЛЬЯМА ШЕКСПИРА*

Государственный Еврейский театр. Москва. 1935

Режиссер С. Э. Радлов. Художник А. Г. Тышлер. Композитор Л. М. Пульвер.

Лир — С. М. Михоэлс, Шут — В. Л. Зускин, Кент — М. Д. Штейман, Д. М. Финкелькраут, Корделия — Э. С. Берковская, Е. Д. Ицхоки, Гонерилья — С. И. Ротбаум, Регана — Э. И. Карчмер, Л. М. Розина, Глостер — И. А. Шидло, Эдгар — Я. Д. Гертнер, Эдмунд — А. Пустыльник.

Образ Лира, созданный Михоэлсом, основывался на сложном, математически точном развитии обдуманных идей. Но эта сложность была основой образа почти фольклорной простоты и ясности.

Это была открытая, доверчивая мудрость назидательной притчи.

Оформление Тышлера — словно игрушечные воротца, которые то гостеприимно распахивались, то захлопывались, отрезая человека от крова и очага,— соответствовало этому образному строю, наивно наглядному и вместе с тем условному выражению общих идей.

Смысл замечательного дуэта Михоэлса — Лира и Зускина — Шута состоял, между прочим, и в том, что если Зускин давал почувствовать весь аромат очевидной шекспировской народности, народности юмористических присловий, плебейского здравого смысла, насмешливого и горького, то и Михоэлс раскрывал эту народность, но там, где ее меньше всего привыкли искать, — в разветвленной шекспировской метафоричности, философской содержательности его образов.

Если в своих образных ассоциациях Михоэлс обращался к давним временам, то в идейных своих выводах он был сугубо современен. Созданный им образ вне эпохи 30-х годов вообще не мог возникнуть. Идейный смысл этого образа был многосложен.

Главной в исполнении Михоэлса явилась тема освобождения человека от субъективных и отвлеченных представлений. Трагическую

* Из ст.: *Зингерман Б.* Михоэлс — Лир // *Михоэлс С. М.* Статьи, беседы, речи. М., 1964. С.427-441. Дается в сокращении.

вину Лира Михоэлс видел в удалении от реальности, в абсолютизации неких абстрактных идей, сформировавшихся вне противоречий жизни.

Его Лир входил в трагедию со скептической усмешкой на устах, уверенный в себе и своих воззрениях, а потом в степи в отчаянии лаял по-собачьи.

Перед зрителем появлялся маленький старый человек, который дышал воздухом истории, вызывал ее на поединок, затевал с ней дерзкую игру.

В старом короле, каким его играл Михоэлс, жило представление, что он избранник, что в силу своих особых качеств он призван осуществить некую важную и великую миссию. Мало того, что он привык противопоставлять свою волю воле всех других людей, он решил противопоставить ее реальности. Мало того, что его взгляды формировались вне жизни, он захотел навязать их жизни.

В понимании Михоэлса суть шекспировской трагедии заключалась в том, что Лир хотел навязать жизни своевольный эксперимент, но в конце концов объектом эксперимента стал он сам. Конечный смысл этого эксперимента заключался в традиционном для трагедии "узнавании"; узнанной здесь оказывалась сама действительность, реальная жизнь, как она есть.

Путь Лира в трагедии он воспринимал не как путь угасания и дряхления. Он не хотел играть ни трагедии обманутых отцовских чувств, ни трагедии крушения королевского величия. Он сыграл трагедию познания противоречивого и страшного мира.

Сцена раздела королевства — зерно, из которого вырастает трагедия Лира. Михоэлс сыграл ее обдуманно и проникновенно. Под звуки церемониального марша торжественно шествуют придворные. Когда все собираются, музыка замолкает. И тогда в полной тишине, откуда-то сбоку, незаметно появляется старый король. Съежившись, запахнувшись в мантию, как в простой плащ, Лир скромно направляется к трону. Он идет, ни на кого не глядя, погруженный в свои думы. Подойдя к трону, замечает взобравшегося туда Шута, ласково берет его за ухо и стаскивает вниз. Только после этого король поднимает глаза и обводит взглядом склоненные головы придворных. Наконец видно его лицо, отрешенное и ласковое, лицо самоуверенного пророка и скептического философа. Тут кончался придворный церемониал и начиналась притча.

Сев на трон, король начинает пересчитывать собравшихся, похозяйски тыча в каждого пальцем. Кого-то он пропустил, и счет начинается снова.

Лир безуспешно ищет глазами Корделию и неожиданно находит ее, спрятавшуюся за спинкой трона. Тогда раздается интимный, добрый старческий смешок.

Мудрый и проницательный Лир настолько убежден в абсолютном превосходстве над окружающими, что может позволить себе пренебречь торжественными эффектами. Впрочем, иногда старый король принимает величественные позы, но для того только, чтобы их спародировать, показать, как мало придает им значения.

Лир разъярился на младшую дочь не потому, что ее сдержанность показалась ему кощунственной рядом с нежностью старших сестер, а потому, что она осмелилась противопоставить ему свою волю. Вдруг оказывается, что еще один человек, Корделия, пренебрегает короной и землями. Лир видит в этом покушение на свою исключительность, на то, что дозволяется только ему одному. Его эксперимент теряет смысл. Лир легко пренебрегает положенными эффектами, но Корделия портит ему всю игру. В других обстоятельствах Лир гордился бы бескорыстием и независимостью дочери, сейчас он проклинает ее.

Очень скоро Лир начинает ощущать, что его смелый эксперимент может привести к неожиданным последствиям. Однако он старается отогнать недобрые предчувствия и действовать им наперекор.

Радостный и оживленный, напевая бодрый мотив охотничьей песенки, появляется он после удачной охоты в компании веселых рыцарей. Кто-то перебрасывает ему убитого зайца, и он лихо отсекает ему ухо. В браваде Лира можно уловить еле заметную нарочитость, в легкомысленном веселье — напряженные нотки. Сомнения, грызущие его душу, становятся очевидными, когда, устало сидя в кресле, погруженный в глубокие раздумья, он хмуро прислушивается к осторожным намекам переодетого Кента и двусмысленным предостережениям Шута.

Спускаясь по лестнице — прочь из дома Гонерильи! — Лир медленно, с трудом делает каждый новый шаг, словно ступени приближают его к пропасти. С таким же трудом срываются с его губ слова проклятья. Ладони с растопыренными пальцами скользят вниз по лицу: Лир стирает "пелену иллюзий", которая закрывала ему глаза. Минуту назад он пытался быть сдержанным и ироничным, — теперь он хочет быть грубым и обнажить самый низкий, физиологический смысл слов. Накликая на чре-

во дочери бесплодие, он глухо и размашисто бьет себя по животу. Старый король выпрямляется и словно скидывает с плеч десяток лет.

Вот что ему приходится понять: он, уверенный, что ценность его личности не зависит от власти, он, умнейший из людей, презревший корону и королевские богатства, стал вещью, из-за которой идет постыдный торг. И ценность его личности определяется теперь числом рыцарей в его свите.

Отец сам провоцирует дочерей, умело подогревает их откровенность, чтобы обнажить всю правду, но когда она предстает перед ним в своей пугающей наготе, его мозг не выдерживает.

Лир подносит два пальца к уголкам глаз и потом быстро отдергивает их. Впиваясь взглядом в концы своих пальцев, он замечает на них следы слез и страстно убеждает окружающих, что не плачет. Изнемогая, Лир опирается на Шута и в страхе прислушивается к тому, что творится в его раненом мозгу.

Потом трижды стучит пальцем в свой обнаженный череп и с подавленным ужасом, уверенно, почти торжественно ставит сам себе диагноз: "... Я схожу с ума".

В сцене бури отчаяние Лира достигало пределов. Редкие минуты просветления и надежды поглощались почти звериным страхом перед миром, который он наконец познал.

Хаотичный и звериный мир вовсе поглотил бы сознание Лира, если бы не воспоминания о Корделии. Он часто произносил имя любимой дочери — одними губами, как спасительное заклятье и горестный укор самому себе. В этом слове-вздохе было столько благоговения и нежности, что оно перевешивало все остальные — грубые и страшные. Корделия осталась воплощением идеального в мире. Чем мрачнее становилась ночь, окружившая старого изгнанника, тем ярче сияло в ней заветное слово: Корделия!

Просветление наступало, когда, связанный одной веревкой с Корделией, он шел в темницу. Они двигались, стоя лицом друг к другу, торжественно соизмеряя шаги. Помолодевший и счастливый Лир жадно и ласково всматривался в лицо дочери, как в заново открытое лицо истины. Тогда, в первой сцене, восседая в мантии на троне, одаряя дочерей королевством, Лир был преувеличенно скромен, держался незаметно и отрешенно. Теперь в плену, связанный, он шествовал торжествующе и величаво. Этот проход Лира не имел бытового оправдания. Он был оправдан поэтикой исполнения Михоэлса — скульптурно-

метафорический образ человека, закованного, но обретшего истину. И, может быть, эта была самая простая и смелая метафора из всех, употребленных Михоэлсом в этой роли. Чистота Корделии была оправданием всего того ужаса и разочарования, которые он пережил; перед ним была правда, в которой не было зверства, страха и отчаяния, истина, которая не заключала в себе несправедливости.

Финальная сцена была вершиной духовного просветления Лира.

Актер не смягчал скорби своего героя. Бережно опускал старый король мертвую дочь на землю, и из груди его вырывался едва слышный, полузадушенный вскрик. Потом он вставал, медленно обходил полукруг войск и к каждому воину обращался с немым вопросом, застывшим в глазах: как могло случиться, что умерла Корделия? Он умирал, призывая всех вглядеться в уста Корделии, в уста, которые никогда не лгали. Последним движением руки он бережно дотрагивался до этих уст и потом благоговейно целовал свои пальцы. Умирая, Лир едва слышно затягивал мотив бодрой охотничьей песенки, которая на этот раз звучала у него легко и прозрачно.

Михоэлс по-новому истолковал великую трагедию Шекспира. Он увидел в ней не трогательную историю обманутых отцовских чувств, не дидактическое поучение о бедствиях и гибели государя, а трагедию-притчу о познании истины.

Он сыграл притчу о человеке, который мужественно прошел свой путь отрешения от умозрительной, традиционной мудрости во имя познания жизни. Он показал трагедию человека, который себя противопоставил не только людям, но и объективным суровым законам жизни. Он и осудил этого человека и воспел его трагическое прозрение, его приобщение к правде и человечности.

Б. Зингерман

"ЧАЙКА" А. П. ЧЕХОВА

Театр Нью. Лондон. 1936

Режиссер и художник Федор Комиссаржевский.

Аркадина — Эдит Эванс, Тригорин — Джон Гилгуд, Нина Заречная — Пегги

Эшкрофт, Треплев — Стивен Хаггарт, Маша — Мартита Хант, Полина Андреевна — Клер Харрис, Шамраев — Джордж Девин, Яков — Алек Гиннес.

Федор Комиссаржевский поставил "Чайку" в театре Нью в 1936 году, когда первая волна открытия А. Чехова и связанного с ним радостного удивления уже прошла. К тому времени немало написано и сказано было о сходстве русского и английского национального характера, о том, что ситуация духовной жизни России рубежа веков удивительно напоминает Англию послевоенных десятилетий. Инициатором приглашения Комиса (так называли Ф. Комиссаржевского в Англии) для постановки "Чайки" был Д. Гилгуд, уже встречавшийся с режиссером в работе над "Тремя сестрами" в "Барнз-тиэтр". На маленькой уютной сцене "Барнз" Комиссаржевский поставил также "Иванова", "Дядю Ваню", "Вишневый сад".

И все же случай "Чайки" был особый, отличный от более или менее успешных постановок прежних лет: это был первый чеховский спектакль в Вест-Энде, поставленный силами труппы, состоящей исключительно из "звезд", в дорогостоящих костюмах и декорациях.

Декорацией первых двух актов пьесы Чехова становился сад с аллеями, цветочными клумбами, простым дощатым мостиком через ручей. Однако эта пасторальная непритязательность обошлась театру в бешеную сумму: по настоянию режиссера листва деревьев была сделана из натурального шелка.

В третьем и четвертом актах на сцене устанавливалась комбинированная комната: полустоловая, полубиблиотека, представленная в каждом акте в разных ракурсах. В результате возникало ощущение объемного пространства и постепенного движения зрителя по всему дому.

Материальная, вещная сторона спектакля была изысканной и дорогой. Аркадина (Э. Эванс) — не провинциальная кокетка сомнительного вкуса, а холеная светская львица, блистающая в модных парижских туалетах, чуть экзотических и вызывающих, как, впрочем, все, рассчитанное на эффект. Под стать ей Тригорин (Д. Гилгуд), щеголеватый, с элегантной прядью седых волос и тонкой ниточкой усов. Ни о какой старой шляпе и обтрепанных клетчатых брюках, в которых, как известно, с подсказки Чехова играл этот образ Станиславский, в спек-

такле Комиссаржевского и речи не могло быть. Режиссер был уверен, что публика Вест-Энда хочет видеть в Гилгуде героя, и старался, хотя бы внешне, привести его в соответствие со сложившимся стандартом.

Перед первой читкой пьесы Комиссаржевский произнес пафосную речь, направленную против методов работы актеров Вест-Энда, что вызвало искреннее возмущение у Э.Эванс. Возмущение было оправданным: ведь именно актеры принесут успех этому лучшему, по общему признанию, спектаклю Комиссаржевского по пьесам Чехова в Англии.

"Актеры любят работать с Комиссаржевским, — признавался Д. Гилгуд. — Он разрешает им самостоятельные поиски, молча наблюдает за ними и лишь затем разбивает фразировку рядом пауз, длительность которых отрабатывает очень тщательно. По временам он делает краткие, но чрезвычайно важные замечания, которые многое раскрывают и легко запоминаются"[1].

Репетируя Чехова, Комиссаржевский учил своих актеров не бросаться на наиболее выигрышные места роли в погоне за внешними эффектами, а постепенно проникаться атмосферой пьесы, вживаться в сущность характера и только после этого задумываться над внешним рисунком роли, причем так, чтобы образ раскрывался в согласии с другими образами, общим замыслом спектакля.

Ансамбль, благодаря усилиям режиссера воцарившийся на сцене театра "Нью", имел своих выдающихся солистов. Эдит Эванс, давно мечтавшая сыграть Аркадину, выглядела подтянутой и элегантной. Она несла свою чуть холодноватую маску успеха с достоинством трудолюбивого ремесленника, не привыкшего пасовать перед жизненными трудностями. Властно подчиняя себе весь распорядок жизни в имении Сорина, Аркадина — Эванс была способна и на сильные проявления характера. Правда, в ее дружбе было больше покровительственности, чем привязанности, в ее жалости — снисходительности, чем сочувствия, а ее страстью управлял страх потерять однажды завоеванную высоту.

Актриса блистательного характерного дарования, Эдит Эванс намеренно акцентировала все комические нюансы чеховского текста, обнаруживая их в самой внезапности эмоциональных переходов ее героини от романтической чувствительности, с которой она, например, слушает доносящуюся из-за озера музыку в первом акте, к театральному пафосу и агрессивности.

Сравнение с литографией Сары Бернар, выполненной Тулуз-Лотреком, появившееся в прессе, подчеркивало французский акцент, привнесенный исполнительницей в роль "мадам Аркадиной", как именовали ее рецензенты.

Тригорина — Д. Гилгуда критика, напротив, упрекала в том, что он слишком щегольски одет и недостаточно страстен в любовных объяснениях с Ниной. Умеренный пыл романтических страстей недавний Ромео английской сцены объяснял поверхностностью дарования и чувств своего чеховского персонажа.

"С помощью Комиссаржевского, — признавался Гилгуд, — я задумал Тригорина как тщеславного, слабовольного человека, искреннего в своей неискренности, но ни в коем случае не первоклассного писателя"[2]. Это последнее замечание имело принципиальную важность для актера. Для него, как и для Комиссаржевского, Тригорин и Аркадина — способные ремесленники, не осененные Даром Божьим. Отсюда возникала и основная тема постановки: "Нина и Константин — оба люди потенциально блестящие, но неудачники; Тригорин и Аркадина — оба люди удачливые, но внутренне второсортные"[3].

Эта надсадная нота драматизма пронизывала "Чайку" Комиссаржевского, ведя спектакль, полный жизнелюбия и юмора, к трагической развязке. Финал спектакля — гибель художника, не нашедшего выхода своему Дару ни в жизни, ни в искусстве, так не похож был на финал появившегося год спустя знаменитого романа С. Моэма "Театр", где талант справедливо торжествует над бездарностью, а успех по праву венчает трудолюбие.

По признанию большинства критиков, наиболее трудная задача стояла перед Ниной — Пегги Эшкрофт. Тому были и свои личные причины: в конце 1933 года актриса стала женой Комиссаржевского, через год после свадьбы оставившего ее ради другой женщины. Коллизия жизни, таким образом, в какой-то мере повторила коллизию искусства. Эшкрофт робела и потому, что первой исполнительницей роли Нины была знаменитая сестра Комиссаржевского — Вера. Ей казалось, что режиссер неизбежно будет сравнивать ее с первой исполнительницей.

Наиболее сложным для Пегги Эшкрофт был переход от первых актов пьесы к последнему, где раскрывается жизненная драма Нины. Актриса становилась в этом акте внешне иной: более строгой, с гладко зачесанными волосами, — она играла сильно, порою истерично. Но за

этим новым обликом скрывалась и открывалась уже знакомая всем Нина. Пегги Эшкрофт отождествляла свою героиню с чайкой ("Я — чайка... Не то. Я — актриса"), держа этот визуальный образ перед мысленным взором в течение последней сцены. Заречная — чайка, поэтому она возвращается к колдовскому озеру, где прошло ее детство, полная надежд юность, первые театральные успехи.

"Финал пьесы с расставанием влюбленных в грозовую ночь, когда Константин стреляет в себя, а Нина исчезает, словно чайка в поднебесной круче, никогда еще не казался мне столь душераздирающим", — писал известный театральный критик Д. Эгейт[4].

Работа с русским режиссером над Чеховым стала для прославленных актеров Англии новой школой мысли. Гилгуд вспоминал, как отличалась закулисная атмосфера во время представления "Ромео и Джульетты", где был занят практически тот же состав исполнителей, и на чеховском спектакле. Играя "Ромео и Джульетту", актеры за кулисами болтали, шутили, постоянно ходили друг к другу в гости, группируясь вокруг Э. Эванс — Кормилицы, восседавшей в центре этого оживленного сообщества в костюме, надетом на изрядные толщинки.

Во время представления "Чайки" атмосфера совершенно менялась. Боковые кулисы были не освещены, и актеры сидели в них маленькими группами, тихо переговариваясь. В последнем акте, когда на сцене воцарялись стихии ветра и дождя, исполнители вовсе замолкали, а Пегги Эшкрофт — Нина, накинув шаль на голову, в одиночестве просиживала весь акт, настраиваясь на последнюю трагическую сцену. Эта разница сценических атмосфер свидетельствовала и о разнице сценических манер. Играя пьесы Шекспира, актеры были настроены на общение с публикой. Играя Чехова, они совершенно не думали о ней.

"В двадцатых и тридцатых годах работа над Чеховым явилась для нас как бы открытием новой формы, подобно тому как в последние годы молодые актеры открывают новую форму в драматургии "театра абсурда"", — напишет позже Гилгуд[5].

Работа с лучшими актерами Англии над пьесами Чехова станет открытием и для Ф. Комиссаржевского, в начале своей карьеры высказывавшего недоверие жизненно-психологическому театру и мотивировавшего его тем, что "актер NN "переживает", как человек NN, а не как тот герой, которого он должен изображать, потому что он "переживает" не в форме, не в стиле автора, а вообще"[6].

Поставленная Ф. Комиссаржевским "Чайка" войдет в историю как спектакль блестящего ансамбля, безупречно выверенной формы и чуткого понимания общечеловечности поднятых А. Чеховым проблем.

[1] *Гилгуд Д.* На сцене и за кулисами. Л., 1969. С. 118.
[2] *Там же.* С. 223.
[3] *Там же.*
[4] См.: *Billington M.* Peggy Ashcroft. L.,1989. P. 83-84.
[5] *Гилгуд Д.* На сцене и за кулисами. С. 299.
[6] *Комиссаржевский Ф.* Театральные прелюдии. М., 1916. С.14.

Е. Хайченко

"ТРИ СЕСТРЫ" А. П. ЧЕХОВА

МХАТ СССР им. М. Горького. 1940

Постановка Вл. И. Немировича-Данченко. Художник В. В. Дмитриев. Андрей — В. Я. Станицын, Наташа — А. П. Георгиевская, Ольга — К. Н. Еланская, Маша — А. К. Тарасова, Ирина — А. И. Степанова, Кулыгин — В. А. Орлов, Вершинин — М. П. Болдуман, Тузенбах — Н. П. Хмелев, Соленый — Б. Н. Ливанов, Чебутыкин — А. Н. Грибов.

Главные пьесы Чехова в первые пореволюционные десятилетия почти не шли на советской сцене, их тон и форма считались данью ушедшей сумеречной эпохе. Внутри Художественного театра о возрождении чеховского репертуара думали постоянно, но на чеховский юбилей — отмечавшееся в 1935 году 75-летие писателя — МХАТ не откликнулся. Мейерхольд показал тогда чеховские водевили, его работа с Игорем Ильинским над "Предложением" была предвестьем "жесткого" Чехова, которого откроет театр второй половины века. О жесткости чеховских оценок и способности Чехова посмеяться над любым персонажем говорили и в Художественном театре — и при начале работы над "Тремя сестрами" (конец 1938 г.), и в ходе репетиций. Но эти черты чеховского метода не отразились в спектакле, он приобрел тональность высокой лирико-философской трагедии.

"Символическое должно сливаться синтетически с натурализмом", — так в одну из рабочих встреч с узким кругом помощников говорил Вл. И. Немирович-Данченко о задуманном спектакле[1]. Оба эти понятия были тогда не в чести после недавней кампании по искоренению "натурализма" и "формализма" в советском театре. По существу же Немирович-Данченко говорил о методе, увлекавшем его с середины 1900-х годов, об "отточенности" быта до символа, о выходе за пределы бытовых решений к их укрупнению и обобщенности. И можно бы проследить, как в менявшихся условиях и в зависимости от материала и владевших режиссером задач менялся этот метод в его спектаклях — от "Анатэмы" (1909) и "Братьев Карамазовых" (1910) до "Воскресения" (1930) и "Врагов" (1935). Этот метод определил строй спектакля при новом обращении Художественного театра к "Трем сестрам" почти через сорок лет после первой постановки пьесы.

От "душевного натурализма" старого МХТ незыблемым оставалось требование подлинности сценического переживания и полноты перевоплощения. Развивая свое понимание "искусства переживания", Немирович-Данченко настаивал теперь, что выращенный в себе актером внутренний "второй план" роли должен вместить все душевные свойства персонажа, переплавить их в живую плоть и присутствовать непрерывно на сцене в своей органической цельности. На одной из закрытых репетиций (Немирович-Данченко просил ее не стенографировать, известен лишь протокол помрежа) он вел Н. П. Хмелева, крупнейшего среди мастеров второго поколения актеров МХАТ, к тому, чтобы в сценическом поведении Тузенбаха при сосредоточенности на "втором плане" роли вовсе отказаться от опоры на ее "первый план", на закрепленный рисунок, на "мастерство". Разумеется, это была крайность, едва ли не полемическая. И он слышал в ответ: "А без игры нельзя, Владимир Иванович. Без формы невозможно!" Ему ли было не знать этого? Но речь шла о приоритетах — "мастерство", тончайшая "игра" школы МХАТ, или же "живой человек" в непроизвольности своего сиюминутного существования будет определять природу впечатлений, которые унесет зритель[2]. В результате Хмелев нашел незаметную прозрачную строгую форму — и для открытости скромнейшего и умнейшего Тузенбаха в его безответной любви, и для его трагического осознания обреченности. Пластический и речевой рисунок каждой роли в итоге был твердо закреплен, но у всех исполнителей он был лишь формой для "второго плана", выращенного на репетициях Немировича-Данченко.

Настаивая на полноте "второго плана", Немирович-Данченко вместе с тем, по существу, вел к условному строению роли: все краски образа актеру предстояло подчинить некой доминанте и прожить ее на каждом спектакле свободно и сосредоточенно. Эту доминанту, общую для всех героев пьесы, Немирович-Данченко назвал "тоской по лучшей жизни", она становилась стержнем в структуре роли, ее отражение ложилось на индивидуальность персонажа — будь то Тузенбах или же недалекий добряк Кулыгин и становящийся убийцей Соленый (исключением была Наташа, во всем агрессивно прямолинейная). Таков был взгляд на человека, и эта уравновешенная мудрая высота позиции рождала одухотворенную трагическую высветленность общей картины. При непреложном соблюдении мхатовской сценической простоты текст звучал как стихотворение в прозе, была разгадана условность ритмов чеховского письма. Своего рода мерилом в созвездии выдающихся актерских побед спектакля стал образ Ольги. Для монологов Ольги, первого, которым открывался спектакль, и последнего, которым он заканчивался, К. Н. Еланская находила редкостный по красоте внутренний и внешний рисунок. Актрисе был свойствен дар интуитивного постижения творческих заданий, и зерно спектакля в живой целостности раскрывалось с покоряющей светлой энергией. Боль необратимых утрат и способность сберечь веру в ненапрасность человеческих жизней вопреки тому, что "все делается не по-нашему", получали выражение обобщенное и обобщающее.

Режиссеру почти не понадобились приметы провинции начала века, они растворились в общей атмосфере, высветлились, приобрели неоспоримую притягательность. Скажем даже, что действие "Трех сестер" было перенесено из тоскливой глуши в поэтическое пространство чеховской России (каким видели его теперь Немирович-Данченко и его сподвижники), соотнесенное с чеховским восприятием среднерусского пейзажа. Постановочный принцип был найден не сразу. Сначала хотели обновить симовские декорации из спектакля 1901 года; затем с оглядкой на уже испробованное думали построить на сценическом кругу весь дом Прозоровых, как строили дом Фамусова в "Горе от ума" (1938), или использовать сукна (прием, опробованный в "Анне Карениной", 1937). В итоге В. В. Дмитриев, не разрушая заданный Чеховым принцип жизнеподобия, преобразил его. Стилевая природа решения сценической среды была сложна, театральный опыт прошлых лет присутствовал в "Трех сестрах" в снятом, претворенном виде. Павиль-

он первых актов был чуть деформирован в плане, его стены чуть развернуты на рампу, приближены к ней. Расстановка мебели не знала прямых бытовых соответствий: диван в центре сцены напротив суфлерской будки стоял спинкой к роялю, — а стоять бы ему напротив рояля спинкой к рампе у воображаемой "четвертой стены", торжествовала бы правда быта и замкнулся бы разомкнутый Дмитриевым интерьер гостиной. Среди немногой мебели чуть укрупненных форм (опоэтизированный Дмитриевым вариант русских "гамбсовых изделий" с бледной узорной обивкой) и высоких темно-зеленых комнатных растений на почти гладких фонах беловатых стен фигуры актеров читались ясно и легко; этому помогала успокоенная цветовая гамма костюмов. Столь же изощренно художник играл светом. Весеннее солнечное тепло в первом акте было разлито в воздухе — в комнатах было светлее, чем за окнами. Во втором акте тревожный живой полумрак окружал объяснение Маши и Вершинина, философским спорам Вершинина и Тузенбаха отвечал нейтральный ровный "отвлеченный" свет. Затем свет теплел, приобретал нежнейшие "домашние" оттенки. И наконец, ликующее сияние царственно заливало гостиную Прозоровых, когда в преддверье праздника Тузенбах садился за рояль и начиналась музыка. А стоило Наташе вмешаться и изгнать гостей, те же стены в синеватых отсветах становились ненужно громадными, чужими, склепоподобными. В четвертом акте стоял тихий свет бессолнечного осеннего дня, и была короткая пауза, одна из кульминаций спектакля, всецело принадлежавшая Дмитриеву-пейзажисту: после ухода Тузенбаха на дуэль мягкий поворот сценического круга открывал зрителю поднимавшуюся на пригорок аллею прекрасных деревьев — возле них действительно могла бы быть прекрасной жизнь. Полноту власти в эти секунды режиссер отдавал живописцу. Дмитриев слегка увеличил зеленоватые стволы высоких берез и скрыл их кроны в колосниках, ритм этой живой колоннады был незабываем в естественности ее природной красоты.

Такую же власть несколько раз режиссер передавал музыке. Никакой паре бродячих музыкантов не сыграть так вальс "Ожидание", как звучал он из-за кулис в четвертом акте, приостанавливая действие. Бытовые оправдания отпадали, это была мелодия тоски по лучшей жизни, подтекст спектакля, озвученный ансамблем струнных. Перед последним монологом Ольги важнейшая кульминационная пауза принадлежала засценному духовому оркестру. Оркестровая транскрипция приближавшегося и затем удалявшегося прощального "Скобелевского марша"

была замечательна. Дыхание музыки, в своем нарастании обращавшейся в какой-то момент непосредственно к зрительному залу, было освобождающим и требовательным. В меди оркестра, внебытовой, светлой, звучали, казалось, ответы (возможные в своей полноте, наверное, только в музыке) на вопрос, зачем мы живем, зачем страдаем.

Над сценой на верхней падуге была повторена эмблема МХАТ, которую зритель привык видеть на его занавесе, условно изображенная чайка. В цвет оливкового занавеса были боковые кулисы, их украшал тот же, что на занавесе, шехтелевский орнамент. К концу спектакля он становился особенно заметен: пригорок, на котором стояли березы и дом Прозоровых, был обрезан художником вдоль левой кулисы с открытой условностью. Всё это были знаки "от театра", как в "Воскресении" был персонаж "от автора". Немирович-Данченко хотел, чтобы новые "Три сестры" представительствовали от Художественного театра, его прошлого и настоящего.

[1] Эти слова Немировича-Данченко сохранены в рабочей записи заведующего художественно-постановочной частью МХАТ И. Я. Гремиславского и опубликованы им в Ежегоднике МХАТ за 1943 г. (М., 1945. С.162).

[2] См.: Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. // "Три сестры" А. П. Чехова в постановке МХАТ 1940 года. М., 1965. С.308-312.

О. Фельдман



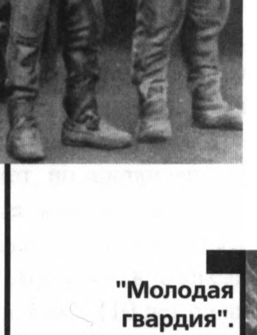
"Ричард Третий". Реж. Дж. Баррелл. Театр Олд Вик. Лондон. 1944

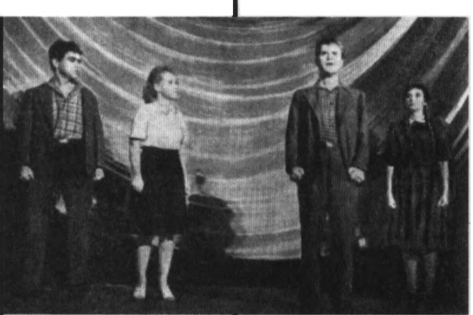


"Мамаша Кураж и ее дети". Реж. Э. Энгель. Берлинер Ансамбль. Берлин. 1949



"Трамвай "Желание". Реж. Э. Казан. Театр Этель Барримор. Нью-Йорк. 1947





"Молодая гвардия". Реж. Н.П. Охлопков. Театр драмы. Москва. 1947

"ФАУСТ" ИОГАННА ВОЛЬФГАНГА ГЕТЕ

Части 1-ая и 2-ая

Прусский государственный театр. Берлин. 1941—1942

Режиссер Густав Грюндгенс. Сценограф Рохус Глизе.

Фауст — Пауль Хартманн, Мефистофель и Форкиада — Густав Грюндгенс.

Для всех, кто так или иначе знаком с историей немецкого театра, указанные даты премьер обеих частей "Фауста" Гете, неминуемо вызовут удивление. Известно ведь, что Густав Грюндгенс сыграл роль Мефистофеля в 1933 году, что его игра очень понравилась первому министру нацистского рейха Герману Герингу, что грюндгенсовская карьера при Гитлере была обусловлена этой ролью. Известно и другое, что в 1935 году появился за океаном роман Клауса Манна "Мефистофель", в котором Грюндгенс обвинялся во многих грехах, личных и политических, отчасти справедливо. Так что отношения с гетевской дилогией имели свой сюжет, но постановщиком "Фауста" Грюндгенс стал лишь в 1941 году, когда власти потребовали восстановить спектакль почти десятилетней давности, чтобы показывать версию двух частей трагедии, устранив все недостатки в очередном юбилейном гетевском году: в 1942 году исполнилось 110 лет со дня смерти великого веймарца.

С ролью Мефистофеля Грюндгенс впервые встретился в 1919 году, на сцене одного из местных театров севера Германии, и потом играл гетевского искусителя на многих сценах. В 1932 году, наконец, выступил в этой роли в Берлине, на сцене Прусского государственного театра, — это была первая часть "Фауста", потом здесь же состоялась пре-

мьера второй части, и уже при нацистах, весной 1933 года две части шли в два вечера — и Грюндгенса — Мефистофеля увидел Геринг, одобрив игру актера и пообещав ему большое будущее и одно из первых мест в культурных кругах третьего рейха. Грюндгенс изменял некоторые эпизоды, как в первой части, поставленной Лютером Мютелем, так и во второй, где режиссером выступил Густав Линдеман. Оба постановщика не были чистыми арийцами, их имена в афише оказались нежелательными — и Грюндгенс, как новый интендант Прусского государственного театра, назначенный по инициативе Геринга, числился художественным руководителем постановки.

Этот "Фауст" очень долго сохранялся в репертуаре, на него водили школьников, членов гитлерюгенда, солдат рейхсвера. Водили бы и дальше, если бы не одно непредвиденное обстоятельство: в 1935 году актер Вернел Краусс, исполнитель роли Фауста, отказался участвовать в спектакле, ссылаясь на съемки и работу в Австрии: никакие уговоры не помогли — Краусс замыслил соревнование с Грюндгенсом и уехал в Зальцбург, где Макс Рейнхардт собирался поставить и в августе 1935 года показал "Фауста" с Крауссом — Мефистофелем в рамках Зальцбургского фестиваля. Грюндгенс в это время работал над шекспировским "Гамлетом" и у него не было времени вводить нового актера, но он пообещал патрону театра Герингу и министру пропаганды Геббельсу, что обязательно поставит гетевскую дилогию. Ждать пришлось шесть лет, и за это время произошло много событий, Европа изменилась: в сентябре 1939 года началась Вторая мировая война, была создана система концлагерей, "решен" еврейский вопрос и оккупирована большая часть европейского континента. Премьера новой версии первой части "Фауста" состоялась в октябре 1941 года, когда Германия предвкушала победу над русскими, и до Москвы гитлеровским войскам оставались считанные километры.

Действие спектакля происходило в пространстве, стилизованном под келью средневекового алхимика в первых сценах и представляло собой почти натуралистически решенную средневековую улицу с фасадами домов и черепичными крышами вдалеке. Правда, Рохус Глизе прошел школу конструктивизма и новой вещественности и потому владел приемами условного оформления, и в сценах фантастических (Вальпургиева ночь, кухня ведьмы и во всех эпизодах второй части) оставлял пространство почти пустым, что напоминало о Веймаре и о гетевском тяготении к классицизму.

В подходе к коллизии "Фауста", в решении пространства трагедии (с определением жанра возникали свои проблемы) Грюндгенс-режиссер был последователен, но эклектичен. Что он не принимал, так это гетевской борочности второй части, постановщика привлекал неоклассицизм, пестуемый в рейхе, и мистериальность. Вопреки Гете, Фауст должен был потерпеть крах, потому что бросил вызов — нет, не небу и Богу — с ними справиться можно, а потому, что задумал перехитрить, хоть невольно, дьявола, а вот это для человека неисполнимо.

Актер Грюндгенс должен был стать режиссером, потому что театр и вообще искусство всевластны и обладают мощным воздействием на людей, но — всевластны постольку, поскольку он сам становится творцом театрального мира, определяет все сценические и сюжетные ходы. Отношение Грюндгенса к театральной профессии, к сцене не лишено мессианских притязаний, во многом подобными претензиями всегда определялось. Мессианство Грюндгенса-режиссера было окрашено своеобразно, вызывая ассоциации одновременно со средними веками, с романтиками, берущими на себя роль новых демиургов и увы! с властями нацистской Германии, посчитавших себя языческими богами. Режиссер, ставя спектакль и играя роль Мефистофеля, сам становился новым мессией в облике дьявола и дарил публике сознание приобщенности к собственному величию и избранничеству, творил на сцене нечто большее, чем свой театр, — свой эпос, коего был автором и главным героем, служил отнюдь не сатанинскую мессу (это банально!), а некую литургию самоутверждения и в конечном итоге богоподобия. Через классицистские формы, которые обнаруживали себя в четких, часто фронтальных мизансценах, через обращение к веймарским традициям, не пренебрегая опытом романтизма и вроде бы нелюбимого и даже презираемого экспрессионизма, Грюндгенс-актер и Грюндгенс-режиссер возрождал на сцене Государственного театра нацистской Германии мистериальную сцену, но не во славу Господа-творца, как и положено любой мистерии, не во славу дьявола, как считали, особенно после войны, грюндгенсовские противники, тем более не во имя властей рейха, а во имя себя самого. Сотворить мистерию на основе второй части "Фауста" намеревались и до Грюндгенса, еще в XIX столетии, и это будто бы само собой разумеется — собственно, как мистерия, не средневековая, а барочная, всеобъемлющая — от Элевсина до Вифлеема и Голгофы — это творение Гете и выполнено. Так что Грюндгенс, по его собственным словам, возвращался к Гете, и еще по-

становщик "Фауста" любил цитировать гетевские слова из бесед с Эккерманом: "...какую идею я тщился воплотить в своем "Фаусте". Да почем я знаю? И разве могу я это выразить словами?"[1].

В мистериальном мире, в пространстве не лицедейства и игры, а космоса и вечности, Фауст как персонаж трагического сюжета оказывался не ко двору. Сцена превращалась, как ранее, у экспрессионистов, в проекцию сознания постановщика и дьявола — Мефистофель эту игру и затеял, создавая новый миф. Эта мифология самого Грюндгенса, в чьем постановочном и актерском стиле причудливо соединялся монументализм, сходный с архитектурой и театром Пруссии бисмарковских времен, с одухотворенностью и величием готики и барокко, одновременно присутствовала гетевская жажда "высокого порядка" и романтическая ирония. Право, правота и величие сильного поэтизировались, мифологизировались, окрашиваясь в тона правремен. Возможно, это и покорило нацистские власти, напомнило о том пьедестале, куда они себя возносили в собственных глазах и пропагандистских демаршах.

Мефистофель Грюндгенса и пришел из этих затерянных в глубине веков, а то и тысячелетий времен, приняв облик аристократа, позволявшего себе быть шутом, доморощенного дьявола. Но это скорее внешняя оболочка, маска даже: на самом деле Мефистофель Грюндгенса одновременно был и актером в арлекинской шапочке и существом из иного мира, того, где и вершились людские судьбы. Этот черт пробуждал и астрологические, и театральные (шут!), и апокрифические и ортодоксально протестантские ассоциации. Актер отдавал дань и массовым вкусам: его дьявол походил и на вампира с красными губами, которые выделялись на набеленном лице: впоследствии Грюндгенс от грима отказался.

Роль Фауста исполнял Пауль Хартманн, бывший актер Макса Рейнхардта. Грюндгенс превратил его в оперного персонажа — в трико и нарочито искусственном парике с кудрями. Такой Фауст не выдерживал сравнения с Мефистофелем, был фигурой условной, то есть фаустовский человек заменялся мефистофелевским — слугой дьявола. Это был знак времени, немецкий и собственно грюндгенсовский "закат Европы", знак беды.

Но в спектакле, во второй части, публика рейха увидела еще один знак беды — зловещее предсказание. Мефистофель Грюндгенса оказался по ходу действия (что соответствовало гетевской трагедии) Фор-

киадой — чудовищем в светлом античном мире. Это было странное и страшное существо: на костылях, в оборванной одежде, будто раненый из окопов Сталинграда (хотя Сталинград будет позже). Но так или иначе это было напоминание о войне, о восточном фронте, хотя впрямую тогда, в 1942 году, не говорилось, о сходстве вспомнили позже, справедливо признав за Грюндгенсом не только большой актерский дар, но и дар пророческий.

Это было новое прочтение хрестоматийного классика, в котором национальная традиция соединялась с личной волей и комплексом избранничества постановщика, и в результате на основе гетевской трагедии складывался портрет Германии, завораживавший и пугавший одновременно.

[1] *Эккерман К.-И.* Разговоры с Гете. Тбилиси. 1995. С.521.

Г. Макарова

"МУХИ" ЖАН-ПОЛЯ САРТРА

Театр Сары Бернар. Париж.1943

Режиссер Шарль Дюллен. Сценография Анри Жоржа Адама. Композитор Жак Бесс.
Юпитер — Шарль Дюллен, Орест — Жан Ланье, Электра — Ольга Доминик, Клитемнестра — Делиа-Коль, Эгисф — Ж. Ф. Жоффр, Педагог — Анри Норбер.

3 июня 1943 года в Париже состоялась премьера, во многом определившая развитие французской культуры XX века, но тогда, летом сорок третьего, это трудно было оценить.

Полуопустевший Париж, город, в котором, по словам И. Эренбурга[1], "все хотели выглядеть серее, ничтожнее, непригляднее", "Париж-опозоренный", "город-предатель" жил "подозрительной, смутной жизнью личинок". К этому дню уже три сезона работал в новом помещении любимейший зрителями актер и режиссер Шарль Дюллен. Уже три года он без особого успеха переносил свои прежние постановки на

огромную, по сравнению с его родным театром "Ателье", сцену "Театра Сары Бернар". Правда, называть по-старому этот театр парижане могли лишь между собой, в узком кругу. Оккупационные власти потребовали от Дюллена переименования театра, и тогда, в сорок третьем, он назывался Городской театр. Никто из театралов так и не смог объяснить, зачем понадобился Дюллену этот большой и трудно заполняемый зал. Как, наверное, никто не мог понять, почему в сороковом, когда все бежали из Парижа, Дюллен двигался навстречу потоку беженцев, торопясь скорее обратно, в Париж. Тогда же, в сороковом он написал: "Все бегут от ответственности...Как только будет возможность что-то предпринять, я это сделаю"[2].

Театр — всегда риск. В сорок третьем Дюллен рисковал, как никогда. На огромной сцене он собирался ставить первую пьесу малоизвестного автора, о которой сам Сартр в 1944 году скажет: "Я хотел бы написать подлинную драму террориста, убивающего немцев на улицах, из-за которого расстреливают по 50 заложников"[3]. Таким террористом, в известной мере, можно назвать и самого Дюллена, взявшего к постановке пьесу "Мухи". Конечно, ему был знаком Манифест французских писателей, опубликованный в первом номере подпольной газеты "Леттр франсез", вышедший в начале сезона, 20 сентября 1942, в котором были такие слова: "Гитлеровский план порабощения Франции является одновременно планом уничтожения французской мысли... Представители всех убеждений и всех верований: деголлевцы, коммунисты, демократы, католики и протестанты — мы объединились ...Мы будем бичевать предателей, продавшихся врагу. Мы сделаем воздух нашей Франции невыносимым для этих нацистских писак..."[4] Наверное, этот образ "невыносимого воздуха" "города-падали", в котором "стены вымазаны кровью, мириады мух, вонь, как на бойне, духотища, пустынные улицы, запуганные тени, которые бьют себя кулаками в грудь, запершись в домах"[5], заставил Дюллена последовать за сартровским Орестом и взять на себя ответственность. Позже Сартр признался, что если бы пьеса не была поставлена, он никогда бы не обратился к драматургической форме. Итак, Дюллену мир обязан пьесами Сартра.

Опытный режиссер, блистательный актер, Дюллен, прочитав пьесу Сартра, увидел в ней прежде всего ясный политический смысл, остро современное звучание старинного греческого мифа. Не перегружая замысел экзистенциальными идеями, не углубляясь в тонкости философских рассуждений, не сделав в пьесе ни единой купюры, он, вер-

ный сын французской сцены, на репетициях поставил перед актерами точную задачу — "Мухи" должны были быть сыграны как "оргия красноречия"[6]. Его понимание греческой трагедии было сложным: безудержная и животная жестокость, выражающаяся с абсолютно классической строгостью. Он старался подчинить "Мух" этому двойному условию. Он пытался почувствовать и упорядочить силу Диониса, "выражая ее свободной и насыщенной игрой образов Аполлона, и ему это удалось"[7]. После премьеры "Мух" Сартр станет смотреть на театр только глазами своего театрального учителя, первого режиссера, открывшего ему путь на сцену. Сам Дюллен, прочитав спрятанную за известным сюжетом "Орестейи" Эсхила историю про преданную и проданную фашистам Францию, не думал, что ставит один из первых манифестов экзистенциальной свободы. Практик театра, он точно рассчитал, что "Мухи" — хорошее и понятное для французов название, так как "мухами" в просторечии парижане называли шпионов, доносчиков. Не случайно в пьесе, Педагог, оглядываясь на проходящего Юпитера, называет его "шпионом" Эгисфа. Дюллен был уверен, что все экзистенциальные рассуждения про "угрызения совести" зрители хорошо поймут, так как Франция в сорок третьем прочитала обращение маршала Петена во "Франс нувель": "Вы страдаете и будете страдать ещё долго, так как мы не закончили платить за все наши ошибки"[8]. Будто в ответ на это Электра со сцены "Театра Сары Бернар" комментировала: "Царица развлекается нашей национальной игрой: игрой в публичную исповедь". Игра становилась главным выразительным средством режиссера. За причудливым узорчатым покрывалом слов зрители должны были увидеть действие.

Действию "Мух" Дюллен решил придать эпический размах, доводя историю о том, как Орест наполняет свою душу — "великолепную пустоту" — выбором, до кристально ясного звучания: "Эгисф — это нацисты, хозяйничающие в покоренной стране, Клитемнестра — коллаборационисты из Виши, вступившие в преступную связь с убийцами их родины. Орест — один из первых добровольцев Сопротивления, подающий другим пример свободы, Электра — французы, мечтающие о низвержении кровавого режима, но колеблющиеся и пугающиеся настоящего дела"[9]. Дюллен — мастер точного психологического рисунка роли, режиссер, передающий свою мысль через правдивое, подлинное существование актера, для постановки "Мух" должен был искать новые выразительные средства. Десять актеров, создававшие целую толпу на

сцене театра Ателье, на сцене Театра Сары Бернар превращались в небольшую горстку статистов. Живописные выразительные средства Дюллена уступили место поискам сценического объема.

Оформлять спектакль Дюллен пригласил скульптора А.-Ж. Адама. "Он создал для "Мух" декорации, маски, статуи в агрессивном стиле", — напишет Симона де Бовуар[10]. На открытом пространстве, на покатых станках слева от зрителя Адам разместил храм, состоящий из отдельных ступеней и лестниц, заканчивающихся острой площадкой, похожей на луч звезды, указывающий на центр сцены. Центр сцены давал ощущение устойчивости и равновесия покосившимся, накренившимся стенам. Справа в этой изломанной, уходящий в никуда стене была полуоткрытая дверь, единственный выход из жутковатого пространства. Впрочем, в глубине сцены, чуть правее от центра, режиссер и художник разместили еще один выход, заваленный огромным черным камнем, который во втором действии распахивался в Царство мертвецов. Над всем этим миром царила огромная страшная бесформенная статуя Юпитера в первом действии и такая же огромная неприглядная статуя Аполлона (Орест возвестил миру о сумерках богов) в третьем действии. Центром сцены во втором действии была огромная черная глыба, открывавшая зияющую пасть ада. В этом агрессивном пространстве Аргоса жили уже не люди, а монстры с огромными головами эмбрионов, люди-личинки. Верховный жрец появлялся в маске шамана, состоящей из острых клиньев. В похожих черных масках с крыльями-клиньями, в платьях, рассыпающихся резкими складками возникали мухи — Эринии, разжиревшие фурии, жужжание которых сопровождало всё действие спектакля. Все эти персонажи образовывали хор, который музыкально и пластически подчеркивал главных действующих лиц. Композитор спектакля, Жак Бесс, создал такую музыкальную партитуру, что зритель не слышал именно музыку в спектакле, воспринимая весь его звуковой ряд как органичную и естественную часть всего действия. Уже с момента появления на сцене старух, совершающих обряды, музыка оказывалась одной из жестких нитей того полотна, которое составляло действие, выстраиваемое Дюлленом.

Сам Дюллен играл Юпитера. Его Юпитер был "Зевсом с блошиного рынка"[11], настоящий фигляр, мгновенно перевоплощающийся на глазах у зрителя: то он прикидывался старым нищим, случайно проходящим мимо Ореста, то становился опасным и хищным, как летучая мышь, увлекая зал своим рассказом об убийстве Агамемнона, а то

вдруг напоминал ярмарочного мага, дурачащего всех своими фокусами[12]. Острый экспрессивный грим Дюллена, огромный нос-клюв, весь его "сатанинский образ"[13] мгновенно менялся от виртуозной игры актера-мастера. Ему противостоял Орест — Жан Ланье, уверенный в себе, немного заносчивый, с открытым лицом, без грима, обыкновенный французский юноша, восхищенно смотрящий на Электру — Ольгу Доминик. Эта Электра стремительно взбегает на самую верхнюю площадку-луч, и будто в воздухе, в самом центре сцены, бесстрашно пританцовывает перед толпой уродов, боящихся самих себя. Делиа — Коль была "прекрасной замученной Клитемнестрой". Дюллен не делал Клитемнестру отвратительной, как написано у Сартра, в его спектакле она чем-то была похожа на белокурую упрямую и трогательную Электру, которая обречена чистить урны перед дворцом. Актером на троне был Эгисф — Ж.-Ф. Жоффр. Послушной и согласной со всем тенью — Педагог — Анри Норбер. Все эти актерские работы высоко оценены парижской критикой, которая в целом о спектакле высказывалась осторожно. "Все названные усилия (речь идет о режиссере Дюллене — *Е. Д.*) были честными и не имели никаких претензий, кроме одного — хорошо служить театру. Это все, что я могу сказать" — писал критик в газете "La Gerbe" 8 июня 1943 года. И только один критик, немец из "Pariser Zeitung", в целом остался доволен ярким необычным спектаклем, правда, переполненным обычными французскими разглагольствованиями.

[1] Роман И. Эренбурга "Падение Парижа".

[2] Цит. по: *Финкельштейн Е. Л.* Картель четырех. Л, 1974. С. 98.

[3] *Sartre J.-P.* Un théâtre de situation. P., 1973. P. 225.

[4] Цит. по: История французской литературы. М., 1963. Т.4. С. 397.

[5] *Сартр Ж.-П.* Мухи. // *Сартр Ж.-П.* Стена. Избр. произв. М., 1992.

[6] *Sartre J. P.* Un théâtre de situation. P. 227.

[7] *Ibid.*

[8] *Ibid.* P. 236.

[9] *Великовский С.* Путь Сартра-драматурга. // В кн.: *Сартр Ж.-П.* Пьесы. М, 1967. С. 594-595.

[10] *Simon de Beauvoir.* La force de l'âge. P. 620-621.

[11] *Castelot A.* Les "Mouches" au Théâtre de la Cite. // La Gerbé. 1943. 17.06.

[12] *Ibid.*

[13] *Finot L.-J.-L.* Les "Mouches" au Théâtre de la Cite. // La Gerbé. 1943. 13. 07.

Е. Дунаева

"РИЧАРД III" ВИЛЬЯМА ШЕКСПИРА

Театр Олд Вик. Лондон. 1944

Режиссер Джордж Баррелл. Художники Морис Кестелман и Дорис Зинкейзен (костюмы).
Ричард Глостер — Лоренс Оливье, Король Эдуард IV — Харкорт Уильямс, Кларенс — Джордж Релф, Ричмонд — Ральф Ричардсон, Бекингем — Николас Хеннен. Грей — Адриан Кемпбел, Хестингс — Майкл Уорр, Стенли — Альфред Грей. Кетсби — Сидни Тефлер, Королева Маргарита — Сибил Торндайк, Королева Елизавета — Маргарет Лейтон, Герцогиня Йоркская — Ненси Невинсон, Леди Анна — Джойс Редман.

Ночь накануне премьеры "Ричарда III", по свидетельству очевидцев, была одной из самых тревожных в жизни Оливье. Он почти не спал, до 4-х утра с подсказки близких повторял недававшийся ему текст роли. А перед самым представлением, пригласив в гримерку одного из своих друзей (Джона Миллза), сказал: "Передай остальным, чтобы готовились к худшему".

Опасения не оправдались. Спектакль, рождавшийся в атмосфере мрачных предчувствий и мучительных сомнений, стал одним из самых очевидных и ярких триумфов Оливье.

Спустя годы после премьеры актер попытается восстановить тот волнующий момент, когда он впервые вышел на сцену в роли хромого горбуна: "Я с шумом отворил дверь правой рукой, с трудом протиснулся в нее спиною к зрительному залу..., затем медленно развернулся через левое плечо, став лицом к публике... и начал свой монолог тонким голосом..., пытаясь имитировать Ирвинга:

Здесь нынче солнце Йорка злую зиму
В ликующее лето превратило..."[1].

Оливье — Ричард произносил эти слова, стоя на просцениуме и обращаясь прямо к зрителю. Он не заигрывал с ним, не заискивал, пытаясь оправдаться в своих преступных измышлениях. Он с самого начала поднимал эту публику до себя, превращал ее в подругу-

заговорщицу, единственного заслуживающего доверия конфидента. У этой искренности, правда, была и другая сторона: зритель сразу же отдавался во власть обворожительного монстра. И хотя исторические обстоятельства, сопутствовавшие рождению этого спектакля были очевидны: завершалась война, до Победы оставались месяцы, не годы, в феврале того же 1944 года Оливье закончил съемки "Генриха V", ставшего апофеозом национального сопротивления фашизму, — созерцая в финале смерть кровавого тирана (ассоциации с Гитлером были здесь абсолютно неизбежны), зрители не испытывали по этому поводу мстительного торжества. Скорее наоборот: им так хотелось, чтобы игравший Ричарда выдающийся артист снова и снова произнес: "Что? Трон мой пуст? — Иль выпал меч из рук".

Когда спустя десять лет Оливье экранизирует "Ричарда III", он сохранит этот принцип исповедальности героя перед кинокамерой.

Человек, с первых слов магнетически приковывавший к себе внимание зрителя, хотя и сетовал на свое уродство, не был похож на Квазимодо. Его сильный торс покоился на стройных уверенных ногах. Лицо с непропорционально длинным "вынюхивающим" носом и тонкогубым, как у Панча, ртом казалось высеченным из твердой каменной породы. Такой Ричард сеял вокруг себя не отвращение, но страх: "приказчик Ада", "маклер Сатаны". Но более всего поражало в нем то достоинство, с которым он нес свою не слишком складно скроенную плоть.

Создавая грим Ричарда III (сам процесс грима занимал у него порядка двух часов), Оливье вспоминал своего американского знакомца — постановщика и импресарио Джеда Харриса, под руководством которого работал когда-то на Бродвее: тирана, грубияна, язву. Обессмертив черты Джеда Харриса в своем Ричарде, Оливье испытывал чувство законного реванша, заметив при этом, что Джеда Харриса, по-видимому, также ненавидел человек, придумавший образ диснеевского Волка.

Это замечание очень точно характеризует Оливье. Трагедия Ричарда в его исполнении оборачивалась фарсом. Под маской инфернальности скрывалось шутовство.

Важнейшим средством характеристики героя, как всегда у Оливье, становился голос персонажа. Голос — тонкий, как рапира, подобный острию, пронзающему плоть. По словам артиста, он рождался где-то между переносицей и пазухами — слегка гнусавый голос ученого-педанта. То лицемерно-страстный, то хлопотливо-деловитый, то исте-

рично взлетающий в фальцет — он как нельзя лучше характеризовал три ипостаси образа Ричарда III, как понимал его актер: герой, злодей, комедиант.

Демоническая доблесть героя Оливье проявлялась, прежде всего, в его незаурядном интеллекте. На протяжении действия он словно разыгрывал перед нами шахматную партию, сшибая пешки и неуклонно приближаясь к королям. Совершив удачный ход, Оливье — Ричард не скрывал своей веселости, он подмигивал зрителю и с какой-то суетливой торопливостью вновь предавался сладострастию игры. То ли человек в образе Дьявола, то ли Дьявол в обличье человека — он хотел обыграть саму Природу.

Сцена обольщения леди Анны (Джойс Редман) становилась одной из лучших в исполнении Оливье. Подобно мрачному изваянию, вставал он на пути кортежа с прахом Генриха VI, властным окриком останавливал его, а затем, легким движением руки (рука — продолжение меча) разметав в сторону монахов, устремлялся к своей жертве. Ни в одной другой сцене Оливье не был так восхитительно раскован. Он смотрел на свою жертву взглядом василиска, вынуждая партнершу отворачиваться в сторону, для того, чтобы ласкать глазами верхнюю часть ее бедра. "Может быть кого-то это шокирует, — признавался впоследствии актер, — но я чувствовал, что мой Ричард должен вести себя именно таким образом. Благодаря этому он и становился моим Ричардом"[2].

Откровенный эротизм, источаемый артистом, опьянял леди Анну, так что к концу сцены она в буквальном смысле слова едва стояла на ногах.

"Она — моя!", — сообщал Оливье публике почти бесстрастно и, подхватив свою добычу жестом мародера, запечатлевал на ее губах свой властный поцелуй.

Несмотря на физический изъян, в Оливье — Ричарде с самого начала угадывался воин, причем не только опытный стратег, но и решительный солдат. В сценах битвы на Босуортском поле он летал по сцене, как раненая птица. "Коня, коня! Венец мой за коня!", — в устах Оливье это был не стон, а рык, взрыв неизрасходованной деятельной силы. Может быть, поэтому и смерть его в кольце врагов выглядела столь мучительной и долгой. Пронзенный сотнею мечей Оливье — Ричард все еще бился в конвульсиях у ног Ричмонда и умирал с рапирой в сердце, подобно змею, пронзенному копьем Георгия Победоносца.

Небольшую роль Ричмонда в этом спектакле играл выдающийся актер британской сцены Рэльф Ричардсон. Коренастый, плотный, с лицом простолюдина, "похожий больше на солидного невозмутимого английского йомена, чем на царственного Тюдора" (А. Бартошевич), он воплощал собою историческую силу, что с неизбежностью влекла и ту далекую шекспировскую, и современную Англию к победе над режимом жестокой тирании.

"Победа наша; сдох кровавый пес", — эти слова Ричмонда, по мнению Дж. Эгейта, не слишком подходили данному спектаклю. Ведь Оливье, утверждал критик, сыграл не шекспировского, а своего собственного Ричарда, о котором Ричмонд должен был сказать: "Мы победили, растоптав змею"[3].

Действительно, анализируя свое исполнение роли Ричарда III, Оливье писал, что если бы змея могла не шипеть, а говорить, она заговорила бы голосом его героя. Ведь характер Ричарда — это соединение меда с лезвием ножа; яд, облаченный в сахар. "Снаружи улыбчивая утонченность, ум; под ними — крючок для ловли рыб"[4].

Такая интепретация образа Ричарда III не расходилась с многовековой традицией английской сцены. Оливье сознательно опирался на опыт предыдущих исполнителей. Он использовал речевые интонации Ирвинга, о чем неоднократно говорил. В процессе подготовки роли он обратился к своему другу Эмлину Уильямсу с просьбой разрешить ему использовать в спектакле один из его гэгов (выражение Оливье). Речь шла о сцене, где герцог Бекингем склоняет лондонцев к коронации Ричарда, а сам он, демонстрируя показную святость, прогуливается по галерее в обществе монахов. Эмлин Уильямс в этой сцене, а затем и Оливье, делал вид, что читает Библию, но листал страницы слишком быстро для действительного чтения.

Продолжая традицию и создавая новое, поистине современное творение, Оливье удостоился высшей похвалы от людей своего цеха. Джон Гилгуд подарил ему хранившийся в семействе Терри меч, с которым играл Ричарда III великий Кин и который в 1873 году получил выступавший в этой роли Ирвинг. На рукоятке меча была выгравирована надпись: "Джон Гилгуд дарит этот меч, полученный им в 1938 году от матери, Кэйт Терри Гилгуд, своему другу Лоренсу Оливье в знак восхищения его исполнением Ричарда III в театре "Нью", 1944".

Постановщиком спектакля, вызвавшего такой ажиотаж у критиков и зрителей, был режиссер Джон Баррелл, вместе с Оливье и Ральфом

Ричардсоном возглавлявший в то время театр Олд Вик. Определить меру его участия в триумфе Оливье достаточно непросто. Экранизировав в 1954 году "Ричарда III" и выступив при этом в качестве режиссера, продюсера и исполнителя главной роли, Оливье окончательно присвоил себе роль. О режиссуре этого спектакля писали мало. Так, Дж. Эгейт сетовал на пестроту и пышность постановки, излишество в костюмах и аксессуарах. От глаз язвительного критика не укрылось, что в программе спектакля Ральф Ричардсон был назван: "граф Ричмонд, потом король Эдуард VII".

Эта непростительная с исторической точки зрения ошибка прошла незамеченной у прочих рецензентов. Наверно потому, что на первой сцене Англии в тот вечер царил лишь один ее подлинный король.

[1] *Olivier L.* An Autobiography. N.Y., 1982. P.137.
[2] *Olivier L.* On Acting. London, 1986. P.78.
[3] *Agate J.* The selective Ego. London, 1976. P.193.
[4] *Olivier L.* On Acting. P.79-80.

Е. Хайченко

"ПРИЗРАКИ" ЭДУАРДО ДЕ ФИЛИППО

Театр Эдуардо. Помещение театра Элизео. Рим. 1946

Режиссер Эдуардо де Филиппо.
Паскуале — Эдуардо де Филиппо, Армида — Титина де Филиппо, Раффаэле — Джованни Амато, Кармела — Тина Пика.

Паскуале остается в комнате один, и постепенно его охватывает страх. Расхаживая по комнате, он то и дело резко оборачивается. Неожиданно споткнулся и испугался еще больше. Глаза Паскуале становятся огромными, руки совершают беспорядочные движения, ноги подкашиваются. Темп нарастает. Паскуале уже не ходит, а бегает, постоянно спотыкаясь и задевая какие-то предметы. Стараясь отмахнуться от чего-то, он цепляется за фалду своего же пиджака, и, полагая, что вырывается из чьих-то рук, с воем кружит по комнате и выскакивает на балкон, с шумом захлопывая за собой двери и ставни. И тут же

вспоминает, что он обязан демонстрировать спокойствие. Делая над собой страшное усилие, он нелепо смеется и вдруг диким, срывающимся голосом затягивает песню... "Полная тишина. Никаких призраков, все это сказки", — хриплым голосом выкрикивает он. Пауза.

Это сцена из спектакля "Призраки" — одного из самых смешных и вместе с тем самых горьких произведений Эдуардо де Филиппо, последнего великого актера-автора неаполитанского театра. Сцена острая, театральная, почти гротескная, хотя сыграна на пределе жизненной достоверности и правды.

Пьеса была написана и поставлена в первый послевоенный год — время, полное противоречий, жестокой нужды, иллюзий и разочарований и, вместе с тем и несмотря ни на что, любви к жизни, веры и надежды. Это были годы, когда Де Филиппо как художник достиг своей зрелости. "Призраки" являются одной из вершин творчества великого неаполитанца, произведением, где его театр раскрывается во всей полноте. Здесь, как и всегда, Э. де Филиппо предстает одновременно в трех лицах — автора пьесы, исполнителя главной роли и режиссера.

Главный герой спектакля — Паскуале Лойяконо, немолодой человек с худым изможденным лицом и печальными глазами. Впервые он появляется в момент переезда на новую квартиру. Обвешанный кучей свертков, зонтов, с громадной дыней и живой курицей подмышкой он осторожно вступает на сцену. Паскуале безработный и, чтобы как-то существовать, он поселяется в доме, где, как гласит молва, обитают призраки. По контракту жилье ему предоставляется бесплатно, но он обязан развеять дурную славу палаццо. При этом он сам не только верит в призраков, но и панически их боится. Поэтому, когда неожиданно появляется Альфредо, любовник его молодой жены, он, ни о чем не подозревая, принимает его за призрак... Ситуация парадоксальная, фарсовая, которую Э. де Филиппо разворачивает в психологическую драму и поднимает до трагизма.

Спектакль идет в одной декорации. Художник Эцио Фриджерио[1] выстроил на сцене довольно мрачное помещение старинного неаполитанского дома с высокими обшарпанными стенами и длинным, уходящим вглубь коридором; сверху, над потолком, выступают черные бревна чердака. Два обветшавших балкона расположены справа и слева на авансцене, фронтально к зрительному залу, и как бы нависают над ним. Поэтому профессор Сантанна, с которым, выходя на балкон, то и

дело общаются персонажи комедии, "находится" в зале: публика его не видит и не слышит.

На сцене все предельно реалистично, она заполнена множеством разных предметов — это мебель, посуда, чемоданы, зонты, настоящая дыня, курица живая, курица жареная... В театре Э. де Филиппо, наследника традиции диалектального театра, художника, близкого неореализму, быт играет особую роль. Для него это та жизненная среда, в которой существует человек, вне ее нет и самой жизни. В быте, который окружает человека, Де Филиппо находит свою поэзию, романтизируя обычные, ничем не примечательные дела и привычки человека. В комедии "Призраки" есть замечательная сцена, в которой главный герой варит на балконе кофе и разговаривает с соседом, живущим напротив.

Сцена открывает второй акт. Паскуале — Де Филиппо сидит на балконе у левой кулисы; перед ним кофеварка и чашечка с блюдцем. "Что стало бы с нами, неаполитанцами, если бы у нас отняли это маленькое удовольствие — отдохнуть на балконе", — начинает он свой монолог, обращенный в зал. Успокоенный, поверивший в свою удачу, полный надежд на будущее Паскуале в течение пятнадцати минут неторопливо, растягивая удовольствие, пьет свой вечерний кофе и ведет неспешный рассказ о том, как он его варит, делится секретами его приготовления, отвечает на вопросы соседа, шутит, немного философствует о поэзии жизни. Он так свободен и естествен — просто невозможно поверить, что перед ним никого нет. Выразительнейшая мимическая игра, во время которой Паскуале долго, но тщетно пытается прервать длинную речь соседа и вставить, наконец, свое слово, незабываема. Даже кажется, что слышится голос профессора. Де Филиппо достигает здесь полной иллюзии присутствия воображаемого партнера.

Непостижимость и тайна искусства Де Филиппо в мощной силе его воздействия при том, что средства актера, как кажется, невелики. У него не очень подвижное лицо, экономная и предельно точная жестикуляция. И поразительные паузы, иногда долгие, поглощающие все внимание. Исполнительскую манеру в целом скорее можно назвать аскетической, но — и это главное — при абсолютной внутренней наполненности.

Паскуале — Де Филиппо — центр спектакля, вокруг него собирается и все остальное в этой комедии. Среди других актеров нельзя не

назвать Уго Д'Алессио (вошедшего в спектакль позже), прекрасного исполнителя роли привратника Раффаэле, хитреца, лжеца и вора. Это один из тех актеров, которому, как и автору, доступны ритмы и бытового и условного театра.

Спектакль "Призраки" отличает слияние противоположных начал — тут и фарс, и мелодрама, драма и почти трагедия. Здесь соединяются, образуя новое художественное целое, черты разных эстетик — от комедии дель арте до неореализма. Слышится здесь и голос Пиранделло. Мотивы иллюзии и реальности составляют основу сюжета комедии неаполитанского драматурга. Так Де Филиппо запускает механизм игры, в которую вовлекаются все — от главного героя до зрителей. Спектакль строится таким образом, что зритель то и дело теряется в догадках, кто перед ним — люди или привидения. Одна из таких сцен — появление во втором акте жены Альфредо вместе с родителями и детьми, которая требует, чтобы муж вернулся домой.

Сцена решена в мрачных, нарочито мелодраматических тонах, идет под аккомпанемент бушующей за стенами палаццо грозы и напоминает грандиозное групповое трагифарсовое лацци. Одновременно звучит здесь и веселый голос комедии. Ведь нашествие незнакомцев насмерть пугает бедного Паскуале, и страх вновь загоняет его на балкон под проливной дождь и пред бдительные очи соседа-профессора. Он что-то бессвязно бормочет в свое оправдание, ежась от ветра и дождя, вновь пытается петь. Публика хохочет.

Сцена с визитерами воспринимается как почти точная цитата из пьесы Пиранделло "Шесть персонажей в поисках автора". Но пиранделловские мотивы здесь снижены и звучат иронически.

Спектакль "Призраки" весь играется на грани — реализма и эксцентрики, лиризма и иронии, тончайшего психологизма и буффонады. Паскуале — Де Филиппо — персонаж психологический и вместе с тем условный, он и живое человеческое лицо и маска. И это неудивительно: свое происхождение главный герой театра Де Филиппо ведет от маски комедии дель арте Пульчинеллы. Основой буффонады, предметом и объектом импровизаций здесь становится быт человека и его психология, а лацци психологически обоснованы и логически вытекают из самого действия. Всякий раз, когда Паскуале охватывает ужас, он по существу переходит к буффонаде, но буффонаде, обусловленной рамками самой жизни. Он просто пугается и выражает свой страх в комической и настолько преувеличенной форме, что его действия вы-

ходят за границы правдоподобия. Как и в старом ярмарочном театре, возникает балаганный перебор. Де Филиппо открывает для сценического искусства новый художественный образ, в котором естественно соединяются условность и психологизм.

К своему персонажу Де Филиппо относится не без иронии, хотя и очень сочувственно. Странность Паскуале (или глупость, как обязательно сказали бы про Пульчинеллу) в его наивности и доверчивости. Чудак Паскуале поражает стойкой, святой, детской верой в добро. Он так и остается в неведении, что же произошло на самом деле. И даже Альфредо, тронутый чистотой его души, искренней и нежной любовью к жене, отступается от Марии, отдает ему все деньги и уходит. Чудо, о котором так мечтал Паскуале, свершилось, и только остается догадываться, сколь хрупко и ненадежно обретенное им счастье. Спектакль кончается на вопросительной ноте, и недосказанность сообщает этой комедии привкус горечи. Автор не ставит все точки над *i*, он предлагает открытый финал, допускающий разные ответы и неоднозначные оценки. Для итальянского театра середины 40-х годов это было явлением новым.

Эксцентрическая комедия "Призраки" рассказывает историю о маленьком человеке трудного послевоенного времени, вынужденном жить в таком сложном для него мире. Выжить он может, если его, как это случилось с Паскуале, поймут. "Ведь человек в глубине души добр", — считает автор. Эта спасительная вера дает Де Филиппо и надежду на будущее в этом новом мире со всеми его проблемами и неизбежными иллюзиями.

Премьера "Призраков" прошла в Риме с большим успехом, затем театр показал ее в Милане и только потом в Неаполе. В дальнейшем Эдуардо де Филиппо неоднократно ставил эту пьесу и всегда вводил новых актеров. Но главную роль — Паскуале Лойяконо — он неизменно играл сам. В этой же роли он появился перед публикой и в последний раз.

[1] Эцио Фриджерио, один из ведущих сценографов Италии, был художником обновленной версии спектакля (1962).

М. Скорнякова

"АРЛЕКИН" ПО КОМЕДИИ КАРЛО ГОЛЬДОНИ "СЛУГА ДВУХ ГОСПОД"

Пикколо театро ди Милано. Милан. 1947

Режиссер Джорджо Стрелер. Художник Джанни Ратто. Костюмы Эбе Колчаги. Композитор Фьоренцо Карпи.

Арлекин — Марчелло Моретти, Беатриче — Элена Дзарески, Флориндо — Джанни Сантуччо, Панталоне — Антонио Баттистелла.

В середине XX века в Пикколо театро ди Милано возродилась комедия масок, вновь обрели плоть и кровь ее герои — Арлекин, Бригелла, Панталоне, Доктор, Смеральдина, Влюбленные. Итальянский гений еще раз подарил миру это удивительное искусство. Создателям спектакля "Арлекин" удалось раскрыть тайну комедии дель арте, тайну сценической жизни маски — воссоздать пластику, язык жестов, форму общения со зрителем, свойственные каждой из масок. "Комедия дель арте была сыграна на пустом месте, — писал Стрелер, — без опоры на традицию, лишь только благодаря италийской крови"[1].

Один из самых легендарных спектаклей XX столетия, поставленный Дж. Стрелером по комедии Карло Гольдони "Слуга двух господ", впервые увидел свет рампы в 1947 году. Существует девять официальных версий "Арлекина". Более ста актеров принимали участие в спектакле, несколько раз менялся весь его состав, и лишь роль Арлекина знала двух исполнителей — великого Марчелло Моретти и его ученика Ферруччо Солери. Постоянно обновляясь и меняясь вместе с временем, спектакль прожил невероятно долгую жизнь — более полувека. "Арлекин" стал не только эмблемой своего театра, но и символом театра вообще.

"Арлекин" родился в радостные и полные надежд послевоенные годы. Тогда это был солнечный, сверкающий всеми красками мира спектакль, сыгранный в ярких традиционных костюмах и легких веселых декорациях, которые меняли на глазах зрителей сами исполнители. Актеры двигались в ритме и пластике чистой театральности, говорили не обыденными, а театральными — форсированными голосами ("нельзя дотронуться до маски обыденным жестом"[2]). Каждая

из масок в этом спектакле по-своему была незабываема. Это был настоящий праздник театра. Но главным открытием стал Арлекин — Моретти.

В разноцветном костюме, в темной кожаной маске, напоминающей маленького симпатичного зверька, он не входил, а впрыгивал на сцену, весело помахивая своей белой шапочкой. И сразу притягивал к себе все внимание. Обаятельный, с неизменной сияющей улыбкой он двигался в особой стилизованной пластике — делал на носках маленькие шажки, выбрасывая вперед то одну, то другую ногу. Арлекин был неистощим на шутки и лацци, излучал радость жизни, был полон лукавства и добра. В его облике, в его повадке, в голосе и жестах были особая мягкость, простодушие и что-то очень трогательное, а порой ощущалась и скрытая печаль — то, что итальянские критики называли меланхолией.

Ключевые сцены Арлекина в спектакле — лацци с письмом, с мухой, проветривание сундуков и, конечно, сцена обеда, когда он умудрялся прислуживать одновременно двум господам. Переполненный восторгом, увлеченный этой умопомрачительной театральной игрой, он светился счастьем и порхал по сцене, почти не касаясь пола. Летали тарелки, колбасы, фрукты, Арлекин падал, но суп не проливал, а так понравившееся ему желе само уползало со сцены... Моретти чувствовал себя совершенно свободно в схематичном образе традиционной маски; его исполнение сочетало абсолютную условность и вместе с тем естественность и простоту. Марчелло Моретти играл легко, изящно, условно — шутя. В целом, выстраивая образ, линию поведения каждой маски, Пикколо театро ди Милано возрождал традицию комедии дель арте, близкую к придворной и далекую от буйства площади и живой толпы.

Эстетика "Арлекина" складывалась на протяжении десятилетий: каждая новая версия спектакля что-то отбрасывала, что-то закрепляла в нем надолго или навсегда. Это касалось как оформления сцены, так и рисунка образа каждого персонажа — будь то Панталоне, Доктор, Арлекин, Бригелла, Смеральдина или Влюбленные. Театр отрабатывал мельчайшие детали и в классических лацци, постоянно дополняя и совершенствуя уже найденное.

С 1956 года бессменным художником спектакля становится Эцио Фриджерио, и с тех пор особую значимость приобретает пространство сцены. В тот же год была показана так называемая эдинбургская вер-

сия "Арлекина"[3]. Она была задумана как театр в театре: помост актеров комедии дель арте, игравших пьесу Гольдони, стоял на залитой солнцем городской площади. Легкий занавес, легкий писаный задник, летящие над помостом в несколько рядов простыни, похожие на облака (их назначение — защищать актеров во время представления от палящих лучей солнца)[4].

Стрелер ставил "Арлекина" в Пикколо, в других театральных помещениях и под открытым небом. После смерти Моретти в 1961 году в спектакль пришел Ферруччо Солери. Он дебютировал в 1963 году в версии, названной "С фургонами". Спектакль был поставлен во дворе виллы Литта близ Милана. У входа в виллу был расположен невысокий помост с зажженными свечами рампы и тряпичным занавесом. Справа и слева от него находились две большие крытые повозки с выпряженными лошадьми, в которых странствующие комедианты колесили когда-то по дорогам Европы. Спектакль начинался с того, что актеры выходили из фургонов и готовились к представлению. Новый Арлекин покорил публику мощной энергией молодости, акробатическими трюками, склонностью к чистому комизму.

С годами в спектакле появлялись новые краски, новые ритмы, новое содержание. "Спектакль всегда отражает общее состояние души своего создателя, — говорит Стрелер. — Менялось время, менялась жизнь, менялся я сам, неизбежно менялось и то, что я хотел сказать своим спектаклем"[5]. После драматических событий рубежа 70-х (когда режиссер был вынужден на время покинуть Пикколо) сверкающие краски "Арлекина" впервые померкли. Спектакль 1973 года поразил погасшими и приглушенными красками декораций и костюмов. С середины 70-х пространство спектакля строится с учетом теневой черты (затененная авансцена). В нем усиливаются меланхолические, лирические мотивы; теперь его поэтика рождается не столько в буффонаде, сколько в игре светотеней и в новом чувстве времени.

В год сорокалетия Пикколо Стрелер решил, наконец, расстаться с "Арлекином" и поставил его версию под названием "Прощай!". В этом спектакле не было и следа от легкой и светлой атмосферы ранних решений комедии. Сцена была погружена во тьму: она освещалась лишь огромными свечами рампы и канделябрами. В образе Арлекина, как и во всем спектакле, ощущалось нечто недоброе, призрачное, инфернальное[6]. Но расстаться с "Арлекином" Стрелер все же не смог. Вскоре появился новый "Арлекин" и его назвали "Здравствуй!". Виталь-

ность, любовь к жизни, силы добра здесь одержали верх. Хотя многое из прощальной версии осталось и вошло в последующие спектакли.

Последний "Арлекин", поставленный режиссером к 50-летию Пикколо театро ди Милано, вобрал в себя многое из предыдущих версий и соединил заново их открытия. Спектакль сделан в мягких приглушенных тонах: элегические осенние цвета — излюбленная гамма позднего Джорджо Стрелера — преобладают. Сцена почти пустая. На протяжении долгих лет режиссер постепенно освобождал сцену "Арлекина" и теперь на ней не осталось почти ничего. Здесь нет даже традиционного писаного задника с мостиками и домами, как раньше. Но Венеция есть. "Уличные" сцены идут на фоне светлого задника, сквозь который тускло светятся зажженные огни. Дальний край сцены кажется причалом, а сам задник — весь в серовато-сизых дымчатых тонах — неожиданно приобретает объем, глубину, воздушность и кажется лагуной или каналом Гранде в тумане.

Таинственная магия этого спектакля разлита во всем — в тревожно-притягательном пространстве сцены, в абсолютной точности ритмов, мизансцен, пластики персонажей, их голосов, музыки. Спектакль можно слушать как своего рода оперу-буффу. Его форма за долгие годы отработана до совершенства.

Настоящей импровизации в спектакле всегда было очень мало — лишь в сценах общения Арлекина со зрителями: в зависимости от реакции зала актер кое-что менял. Хотя весь спектакль всегда производил впечатление импровизации. Мотив театра в театра постепенно стал важнейшим компонентом спектакля, своего рода несущей конструкцией, позволявшей играть пространством, вводить новые сцены, новых персонажей (например, суфлера).

Особое значение для режиссера всегда имел финал: Арлекин убегает, остальные за ним гонятся. В ранних спектаклях он бегал по сцене, затем бежал в зал, где его и ловили. В 1977 году в барочном спектакле, поставленном специально для парижского театра Одеон, Арлекин спасался от преследователей, улетая на огромном воздушном разноцветном облаке (поднимаясь вверх, облако раскрывало светящийся веер, на фоне которого темнела фигурка Арлекина).

В последнем "Арлекине" финал совсем другой. Легкая, затаенная меланхолия, которая угадывалась в спектакле и раньше, теперь вышла наружу, и с особенной силой это проявилось в грустном настораживающем финале.

Начинается гроза. Внезапно поднявшийся ветер гонит листья, сверкают молнии, гремит гром. Темные силуэты на фоне едва освещенного задника мечутся по сцене, кажутся бесплотными тенями, существами нереальными, призраками. Все устремляются в погоню за Арлекином, а он, оставшись один, принимается тушить свечи и вдруг оказывается в совершенной темноте. Это его так пугает, что он начинает звать на помощь. Последнее слово в этом спектакле, одном из самых веселых на свете: "Помогите!".

"Арлекин" в постановке Джорджо Стрелера дает удивительное ощущение полноты жизни, высочайшего мастерства, приобщения к великой культуре. За полвека своей жизни спектакль Пикколо театро ди Милано "Арлекин" стал много шире, глубже, загадочнее. Но в нем было и осталось то, что ему мог дать только Стрелер с его чувством гармонии и любовью к жизни.

[1] Piccolo Teatro di Milano. Carlo Goldoni. Arlecchino servitore di due padroni. Milano. 1988.

[2] *Стрелер Дж.* Театр для людей. М., 1984. С. 136.

[3] Премьера спектакля прошла в Шотландии.

[4] Именно этот спектакль был показан в Москве в 1960 году.

[5] Piccolo Teatro di Milano.

[6] Подробно об этом спектакле см: *Бартошевич А.* Ферруччо Солери // Московский наблюдатель. 1991. № 2.

М. Скорнякова

"ТРАМВАЙ "ЖЕЛАНИЕ" ТЕНЕССИ УИЛЬЯМСА

Театр Этель Барримор. Нью-Йорк. 1947

Режиссер Элиа Казан. Художник Джо Мильцинер.
Бланш — Джессика Тэнди, Стэнли — Марлон Брандо, Стелла — Ким Хантер, Митч — Карл Малден.

Звук, одновременно напоминающий животный рев и мычание... именно он возвестил появление на сцене героя Марлона Брандо — Стэнли Ковальского, в том самом, легендарном спектакле "Трамвай "Желание", поставленном Элиа Казаном на Бродвее в 1947 году. Отго-

лосок этого вопля, издаваемого человеком в промасленной робе, с окровавленным пакетом и спортивной курткой в руках, до сих пор отзывается эхом с подмостков или с экрана. В 1951 году Казан и Брандо закрепили успех пьесы Теннесси Уильямса в ее киноварианте.

"Эй, Стелла!" — грубый страстный голос врывается в духоту южной ночи.

"Стелл-а-а-а!" — первобытный стон прорезает воздух, подобно завыванию волка, тоскливо воющего на луну.

"Стелла-а-а-а! — умоляюще тянутся руки. Персонаж Марлона Брандо, поигрывая рельефом мускулатуры, выпирающей из-под разодранной майки, униженно уговаривает, заклинает свою жену вернуться.

Если рассматривать произведение поэтическое (каковым, несомненно, и является "Трамвай "Желание") с точки зрения обыденного здравого смысла, то правота, безусловно, на стороне Ковальского. Бланш вторглась в его дом, ворвалась в их со Стеллой жизнь, полную любви и согласия; мало того, что стеснила их, так еще и лезет со своим уставом в чужой монастырь, его же, Стэнли, называя неотесанным и вульгарным, сеет рознь и вражду. Надо еще проверить, что она за птица, что скрывается за этими, якобы, благородными манерами, и куда подевалась доля наследства Стеллы. Если враг не сдается, его уничтожают. И Стэнли принимается планомерно изничтожать свояченицу.

Это один пласт пьесы, фабульный и поверхностный, далеко не исчерпывающий ее содержание. В титанической битве между Стэнли и Бланш, плебеем и хамом, с одной стороны, и рафинированной аристократкой — с другой, естественное, природное сражается с искусственным, нарочитым; норма вступает в противоречие с аномалией, изломом; полноценность входит в конфликт с ущербностью и побеждает. На сцене. И чаще всего в жизни. Но, слава Богу, не всегда в душах зрителей.

Вообще в пьесе Уильямса так много нюансов и обертонов, что любой беглый анализ волей-неволей спрямляет, огрубляет ее, придавая блюзовому звучанию четкую маршевую определенность. Бросается в глаза, что сам Уильямс, как южанин и эстет, несомненно очарован (насколько автор может быть очарован персонажем и своим alter ego) утонченностью Бланш, ее чувственностью и ранимостью. Драматург признавался, что, работая над пьесами, отождествлял себя по преимуществу с женскими образами, и образ Бланш Дюбуа, конечно, один из самых удачных и вдохновенных примеров такого лири-

ческого, исповедального письма. Однако, хотя симпатии Уильямса отданы Бланш, и сам он явно страшится неандертальской поступи Стэнли, его самодовольной силы, в то же время ощущается, что он парадоксальным образом заворожен этой брутальной силой, вызывающей приятное возбуждение и щекочущее чувство опасности. (Что и сказалось в исполнении М. Брандо). И тем не менее Уильямс рассматривает поражение Бланш — ее уводят, едва не надев смирительную рубашку, в лечебницу для душевнобольных — с сочувствием и страхом. Для него, при всей греховности и неидеальности героини, победа Стэнли, без всякого сомнения, означает триумф темных сил и отражает его боязнь, что духовность перед лицом невежества всегда будет в проигрыше.

То гнусавый, то гортанный, изобилующий резкими, неприятными звуками голос, в порыве злобы переходящий в рычание и опускающийся до вкрадчивого шепота, мурлыканья в сценах интимных, — звучание голоса и характерная смазанная артикуляция были найдены и выработаны Марлоном Брандо специально для образа Стэнли. С помощью этих выразительных средств ему потрясающе удавалось передать всю грубость и вульгарность мужлана и плебея. Его омерзительность и притягательность одновременно.

Все казалось ново в его исполнении: он, как когда-то в 20-е годы побывавшие в Америке актеры МХАТа, был предельно достоверен, позволял себе (неслыханное дело!) поворачиваться спиной к публике, он жевал жвачку, за едой говорил с набитым ртом, ковырял в зубах, пятерней чесал грудь и, что особенно запоминалось, расхаживал по сцене в рваной майке. После ссоры со Стеллой он вставал на колени и выл, как раненое животное. В пылу ссоры не давал себе труда закончить фразу или даже слово, а потом в минуту нежности ласковым примиряющим жестом как бы невзначай снимал нитку с платья жены. Причем делал он это, как вспоминает Ким Хантер — исполнительница роли Стеллы, всякий раз по-иному, находя ее в разных местах. Или не делал вовсе. Но этот маленький сымпровизированный штрих был свидетельством постоянного творческого состояния актера.

Проходя эпизод за эпизодом, пробуя различные приспособления, чтобы пьеса как можно дольше оставалась для него свежей и незаигранной, Брандо никогда намертво не закреплял найденное, не останавливался в добывании новых выразительных средств. Долго еще после премьеры он продолжал поиски, то прибавляя, то изменяя, то

устраняя, приспосабливая свои действия к собственному ощущению себя в роли. Каждый раз на спектакле Джессика Тэнди (Бланш Дюбуа) не знала, как поведет себя Брандо, какие новые краски добавит к роли и в какой момент. Он был опасен и непредсказуем, как его персонаж. Актерское существование на одной сцене с ним напоминало бег с препятствиями.

Ким Хантер говорила, что за время длительной жизни этого спектакля взаимоотношения Стеллы и Стэнли претерпели значительные изменения. "К концу проката в Нью-Йорке мы больше ссорились, кричали друг на друга, чем любили. Отношения персонажей сделались более натянутыми и напряженными. И когда стали снимать фильм, Гэдж (прозвище Элиа Казана — *прим. Т. Б.*) постарался вернуть нас на исходные позиции — играть то, что Стела и Стэнли бешено, страстно влюблены друг в друга, и что любовь Стеллы к мужу превосходит ее любовь к сестре".

Непостижимым образом Брандо — Ковальский в разодранной майке, как и Брандо в кожаной куртке и джинсах, каким предстает он в фильме "Дикарь", становится символом неуправляемости целого поколения. Хотя надо признать, Стэнли довольно неподходящий персонаж для того, чтобы быть возведенным в ранг бунтаря, поскольку он ничего не отстаивает, кроме собственной пещеры, собственного очага и чувственного удовольствия, куда входят: еда, азарт игры и женщина. В нем нет ничего героического, кроме мужской полноценности, откровенной сексуальной притягательности. И в то же время в его личности нет необходимого состава качеств, нет ничего выдающегося, чтобы назвать его антигероем. Но благодаря исполнению Брандо, Стэнли стал доминировать в спектакле в большей степени, нежели было задумано автором.

В сценическом варианте, где Брандо представал вожделеющим, страстным Стэнли, а Джессика Тэнди — игривой Бланш, "Трамвай" оборачивался спектаклем о Стэнли. В этой роли Брандо был настолько живым и ярким, что невольно поколебал первоначальный замысел драматурга, расшатал архитектонику пьесы, отчего злодей превращался в героя — откровенного сластолюбца, ставящего на место спесивую дамочку. Стэнли оказался персонажем, который нравился публике — он был честным и забавным малым, тогда как Бланш с ее иллюзиями и обманами была неискренней, претенциозной. Ирония состояла в том, что безжалостный, беспощадный победитель, каким его создал Уиль-

ямс, трансформировался на сцене, благодаря блистательной игре Брандо, в подобие бунтующего героя. Ковальский в исполнении Брандо стал неким культурным знаком: сексуальный жлоб предстал новым естественным человеком Америки.

В киноверсии 1951 года Казан восстановил первозданное шаткое равновесие пьесы. С Вивьен Ли, более европеизированной, одухотворенной Бланш, нежели Бланш Джессики Тэнди, "Трамвай "Желание" вновь обрел трагедийное звучание. Стэнли — Брандо оставался все таким же привлекательным, полнокровным и жизнеутверждающим персонажем, но ему не было позволено главенствовать в фильме.

Следует признать, что именно сильные двойственные, амбивалентные чувства самого автора по отношению к своим героям — нечто вроде скрытого, потаенного уважения к Стэнли и остаточное недоверие к Бланш — зачарованность Уильямса обоими, значительно поднимают пьесу над уровнем обыкновенной назидательной драмы и придают ей какую-то зыбкую неустойчивость и красоту.

Т. Бутрова

"МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ" А. А. ФАДЕЕВА*

Московский театр драмы. 1947

Инсценировка и режиссура Н. П. Охлопкова. Художник В. Ф. Рындин.
Олег Кошевой — Е. В. Самойлов, Ульяна Громова — В. В. Гердрих, Любка Шевцова — Т. М. Карпова, Сергей Тюленин — Б. Н. Толмазов.

Герои Краснодона, оставаясь в памяти народа вполне реальными юношами и девушками, обрели легендарный облик, и их действительное существование в нашем сознании окрашивается в подлинно героические тона. Роман диктовал Охлопкову необходимость совмещения двух планов: эпического и интимно-психологического. Каким же образом в спектакле соединены эти планы? Как возникает ощущение мас-

---

* Из кн.: Спектакли и годы. Статьи о спектаклях советского театра. М.,1969. Дается в сокращении.

штабности действия, того, что жизнь и судьба отдельных людей являются здесь выражением одной общей судьбы и жизни?

...Над сценой загорается в луче прожектора комсомольский значок, звучат порывистые аккорды Рахманинова. Им вторят высокие голоса труб. На широком просторе сцены в полумгле распростерто огромное красное полотнище. Оно поднимается медленно, величественно и по-особенному печально.

Движется круг. Сцена озаряется солнцем. Девушка, запрокинув голову, расчесывает пышные пряди каштановых волос. Подруги сидят над зеркальной гладью воды и смотрятся в нее. На их лица падает брызжущий свет, и девушки радостно улыбаются. Так нежно и просто возникает в спектакле *тема юности*.

Но тема счастья, молодости, природы прерывается *темой войны*. Девушки задорно спорят о названиях пролетающих самолетов; их веселые голоса странно не соответствуют тому, о чем они говорят. Действует непреложный закон "эгоизма молодости", которая, несмотря ни на что, остается собой: и знает, и понимает, и даже видит войну, но не сразу может преодолеть в себе жизнерадостность юных лет.

Молодые не могут существовать, не любуясь небом, не смеясь, не дурачась. Война пока для них отвлеченное понятие, страшное и грозное слово. Война — это грохот пушек и жужжание самолетов, но это еще не коснулось их самих.

Но именно в ту минуту, когда девушки запели песню и, казалось, готовы были забыть о войне, — загрохотали взрывы; взметнулось и закружило смерчем красное знамя. И ритмы этого взвившегося, встревоженного знамени подхвачены внутренним ритмом следующего эпизода.

Любка Шевцова с палкой в руках скачет за изгородью своего палисадника и кричит на паническую толпу; кричит с озорством и отчаянием. И потому, что в душе ее та же тревога, какая вызвана порывом знамени, две смежные сцены объединяются в целое. Мы видим молодость, уже лишенную своего безмятежного покоя, хотя и не понимающую еще того, *что*, собственно, произошло. Так вступала в войну юность, чтобы сразу же стать иной.

Среди шума и гама паники возникает драматическая *тема войны* как великого народного бедствия. По диагонали через всю сцену медленно идут люди, которые уже поняли и приняли на свои плечи и тяжесть борьбы, и горе, принесенное войной. Лихорадочными рывка-

ми движется круг, скользит луч прожектора, выхватывая отдельные фигуры.

Тема возмужания юности начинается неожиданно. Выход Сережки Тюленина несколько комичен. Когда он появляется, обвешанный автоматами, лентами и гранатами, в заломленной кепке, в зале раздается легкий смех. Никто не ожидает в этой нелепой фигуре увидеть что-либо драматическое. Во внешнем облике Тюленина нет ничего героического, он неказист, на его лице не то испуганное, не то озлобленное выражение, и глухо звучит его прерывистый голос. Уставив глаза в одну точку, юноша повторяет только две коротенькие фразы, но с каждым разом он произносит их все ожесточеннее, — так, что в словах его угадывается гневная решимость.

В непутевом на первый взгляд парне — неукротимая жажда мести и огромная душевная сила. Без мщения он уже не может существовать, — его томит злая тоска. Перед нами юность уже не беспечная, не романтически одушевленная, но возмужавшая, прошедшая сквозь горнило войны. Юность, которая взглянула правде в глаза и не дрогнула.

Свое развитие эта тема получает с появлением Кошевого. В сдержанных, благородных тонах Самойлов раскрывает натуру, склонную к созерцанию, организованную, волевую. Пусть немецкие танки желтоглазыми чудовищами лезут из мглы, — комсомольцы уже сомкнулись в тесную группу, и речь Кошевого тверда: "Будем вместе". Широкий полог алого знамени, легко скользнув с высоты, прикрыл их собой.

Переживания отдельных людей сливаются в спектакле в одно целое. Герои, сохраняя свой личный характер, образуют в то же время единую стихию помыслов и чувств. Чувства то ширятся, приобретают монументальный размах, то уходят вглубь и звучат проникновенной лирикой. Душевные состояния, постепенно меняясь в переплетении разных тем, образуют единый поток, выраженный, как симфония. Речь идет о том, что роднит театр с музыкой, о главном законе сценического действия, — о полифоническом развитии страстей, когда каждое чувство является темой спектакля, а каждая сцена как бы эмоциональной волной большой реки жизни.

Соблюдая закон полифонического развития, режиссер сумел из отдельных судеб создать цельный образ большой судьбы. Масштабность, обобщающий характер действия могли однако убить непо-

средственную правду жизни. Но в спектакле вовсе нет внешнего актерского пафоса и патетических жестикуляций. Тут главное — в правде чувств.

..Любка принимает у себя немцев. Карпова бесстрашно играет этот эпизод — вызывающе, озорно, не боясь преувеличений в интонациях и жестах. Но в этой исступленной веселости, в отчаянных плясках и зазывных песнях, в том, как она на мгновение застывает в муке и затем усилием воли заставляет себя лицедействовать, — во всем этом мы ощущаем большую внутреннюю напряженность. И потому преувеличения и размах у Карповой глубоко убедительны.

Внутреннее драматическое напряжение — только оно передает в спектакле героическую масштабность и значительность событий. В сцене клятвы Кошевой с огромным душевным напряжением начинает: "Я — Олег Кошевой...". И при первых словах его знамя вздрагивает, а затем стремительно взлетает вверх и, затрепетав большими волнами, торжественно ложится в вышине.

Движения знамени, то скорбно свисающего вниз, то тревожно мечущегося, то торжественно парящего в вышине, — эти условные, лишенные всякой бытовой правдоподобности движения глубоко правдивы и волнующи. Они существуют не сами по себе, а как отблеск, как поэтическая метафора тех живых, глубоко проникновенных чувств, которыми живут герои спектакля.

Охлопкову удалось создать спектакль широкого героического плана не потому, что он щедро применял приемы условного театра — дробную композицию, мгновенную смену мест действия, выделение световых точек, музыку, врывающуюся в действие. В спектакле не актер воодушевляется образами-эмблемами "искусств-помощников", но эти образы оказываются своеобразным иносказанием душевных порывов человека.

Так личное обретает эпический смысл; эпическое же, выраженное средствами театра, рождено душевным порывом.

Г. Бояджиев

"МАМАША КУРАЖ И ЕЕ ДЕТИ" БЕРТОЛЬТА БРЕХТА*

Берлинер Ансамбль. 1949—1957

Режиссер Эрих Энгель. Художник Каспар Неер. Музыка Пауля Дессау. Мамаша Кураж — Елена Вайгель, Повар — Эрнст Буш, Иветта — Регина Люцц, Катрин — Анжелика Хурвиц.

В "Мамаше Кураж" Берлинер Ансамбля дана жестокая метафора судьбы человека на трагических дорогах современной истории. Убогая повозка с барахлом, к которой жмется немецкая семья, огромная пустая сцена, куски колючей проволоки, серые, как будни, лохмотья, утомительное, выматывающее душу движение по нескончаемому кругу — страшный и патетический образ человеческого упорства и человеческой беззащитности перед лицом непреодолимых общественных сил.

Нигде у Брехта отчуждение житейского смысла ситуации не приобретает такой пропагандистской силы, как в "Мамаше Кураж". Все действие этой пьесы построено на том, что ситуация, которая поначалу, с точки зрения житейской логики, обещает быть выгодной, на самом деле оказывается для героев трагической. Так — в конечном счете и в каждом частном случае.

Кажется, что обстоятельства переменяются к лучшему, как вдруг выясняется, что эта перемена гибельна.

Старший сын мамаши Кураж стал добрым воякой — убийцей и мародером, к нему благоволит начальство, перед ним открывается заманчивая карьера; хвастая удачей, он лихо и тупо отплясывает свой танец, апофеоз хищной и послушной солдатчины. А вот другой эпизод: сына Кураж ведут убивать, его казнят по приказу начальства за мародерство, однажды его возвысившее, доблестное, но на сей раз неуместное.

Немой Катрин оголтелая солдатня изуродовала лицо; теперь ей уже никогда не выйти замуж, не баюкать своего ребеночка. Что ж, нет худа без добра, по крайней мере теперь мамаше Кураж не придется больше дрожать за жизнь и честь своей дочери. И опять все не так! Ради своей любви к детям, поруганной войной, добрая немая Катрин

---

* Из кн.: *Зингерман Б.* Жан Вилар и другие. М., 1964. Глава: "О театре Брехта".

бьет в барабан, чтобы предупредить жителей мирного города об опасности, — и расплачивается за это жизнью.

Если искать в Берлинер Ансамбле точку пересечения различных тенденций его стиля, то она — в искусстве Елены Вайгель. Другие актеры олицетворяют ту или иную сторону этого стиля, Вайгель — его сердцевину, где все противоположности сошлись наиболее естественно. Ее искусство — одновременно напряженное и ясное, экстатичное и спокойное, искусство больших обощений и резких частностей.

Когда Вайгель в роли Мамаши Кураж вдруг узнает о смерти своего сына, она, откинув голову, безмолвно кричит распяленным ртом — этот момент, запечатленный, мог бы стать эмблемой искусства Берлинер Ансамбля. Актриса, начавшая свою карьеру в экспрессионистском театре, Вайгель сохранила его энергию и остроту, придав им широкое дыхание эпического театра. Она соединила в своем творчестве социальную конкретность мотивировок и почти библейское представление о народности, напоминая в этом отношении нашего Михоэлса.

Актер Эрнст Буш играет Повара походной кухни. В обстановке, где из-за каплуна торгуются как из-за коровы, а из-за коровы убивают людей, он, жрец котла и вертела, должен выглядеть воплощением добродушного довольства, привилегированной сытости (уж ему-то война нипочем!). И впрямь: Повар Буша весело чистит морковку, лихо пьет водку, смачно лапает Мамашу Кураж, но вот этот веселый детина с засученными рукавами в берете, ухарски надетом на одно ухо, с лицом, лоснящимся от довольства и кухонного жира начинает острить — и вы вдруг чувствуете горечь в его бравых сарказмах. А когда, впрягшись с Мамашей Кураж в фургон он бредет по завьюженной опустошенной равнине, и, подаяния ради, затягивает у чужого теплого дома песню, а потом, оставшись один, в этой, войной обезлюденной степи, салютуя своей искривленной палкой укатившему фургону Кураж и тут же так же серьезно, старчески-молодцевато — придорожному распятию, прежде чем зашагать своей одинокой дорогой, — тогда повар Буша вырастает в образ жестокого трагизма. Вот и этот неунывающий Мефистофель бродячего полка согнут войной как и его палка. У Буша чувственно осязаема связь между "отчуждением" и плебейским духом искусства Брехта, вернее он раскрывает плебейский характер этого отчуждения.

Если в игре Эрнста Буша наиболее активно выражает себя суровая плебейская сила театра Брехта, то Регина Лютц воплощает другую тен-

денцию этого искусства, направленную против мещанского эстетизма. Она играла в Берлинер Ансамбле роли молодых героинь; ее стремление к гротеску, реализуемое со всей запальчивостью молодого таланта, приобретает поэтому особенно острый характер.

Полковая проститутка в "Мамаше Кураж" — идеал женственности для душевной, мягкой Катрин — это белесая, измочаленная, крикливая, в добавок еще, должно быть, и вшивая девка из простонародья. Потом, через несколько лет, она снова попадается на пути Мамаши Кураж; бывшая проститутка — теперь достопочтенная вдова офицера; у нее лицо трупа, она разбита тайными болезнями, тяжело опирается на трость — гнилое, подмазанное снадобьями и притираниями тело.

Регина Лютц показывает красоту не поэтическую, а убогую, которая вдобавок сама разрушает себя. Уходят годы, и призрачной, обманной, никогда и не существовавшей оказывается и красота ее героинь, лишенная духовного содержания, изнутри не освещенная.

Антиэстетизм вовсе не лишает спектакль Брехта гармонии, самостоятельной художественной ценности. Этот антиэстетизм пронизан страстью, столь зрелой и обдуманной, что сам по себе рождает формы классические и строгие, прекрасные в своем суровом лаконизме. Антиэстетизм Брехта связан с представлением о неустроенности мира. Для Брехта этот мир — лишь искаженный опоганенный лик того, другого мира, который должен быть построен. Сотворение мира для Брехта еще не совершилось.

Притча требует метафоры. Она придает главной мысли притчи, обычно весьма элементарной, значительность и новизну. Многие из метафор в поэтическом тексте Брехта едва обозначены или отсутствуют вовсе — притча требует метафоры изобразительной, наиболее доступной, но и рассчитанной на активное к себе внимание. Где же осуществить ее как не на сцене?

Лучшие эпизоды "Мамаши Кураж", классического спектакля Берлинер Ансамбля, со словом прямо не связаны — чисто сценические метафоры. Повозка, которая вначале катится победоносно и самонадеянно, влекомая сильными сыновьями Мамаши Кураж наперекор вертящемуся кругу, в финале едва движется; надрываясь, согнувшись в три погибели, волочит ее одинокая маркитантка.

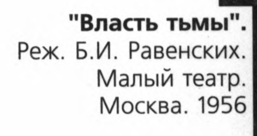
В спектаклях Берлинер Ансамбля самые смелые открытия современного искусства соединяются с давними художественными традициями.

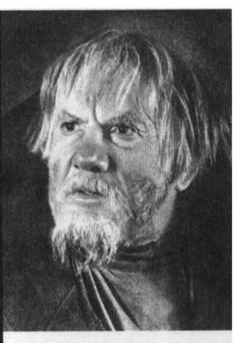
Вторгшись с плебейской грубостью в искусство европейского экспрессионизма, Брехт успокоил его истерику и взял себе его трофеи. В его постановках можно без труда найти переработанные приемы экспрессионистов; но в них ощутимы и более далекие влияния. Усвоив завоевания левого искусства XX века, Брехт вместе с тем — через головы своих непосредственных предшественников, минуя искусство утонченное и индивидуалистическое, — обратился к художественному опыту давно ушедших веков, к традиции более мощной и уравновешенной (как это сделал и Пикассо). Он заимствовал опыт не только просветителей — Лессинга, Гете, Шиллера, Вольтера и Свифта, но и художников Возрождения; и еще дальше — традиции средневекового театрального действа; причем ему оказались близки не только сильные и наивные приемы этого искусства, но и самый дух его — эпический, площадной и внеиндивидуальный.

Б. Зингерман



"Дон Жуан".
Реж. Ж. Вилар.
ТНП.
Авиньон. 1953





"Власть тьмы".
Реж. Б.И. Равенских.
Малый театр.
Москва. 1956



"Оглянись во гневе".
Реж. Т. Ричардсон.
Ройял Корт.
Лондон. 1956



"В ожидании Годо".
Реж. Р. Блэн.
Театр Вавилон.
Париж. 1953

"СИД" ПЬЕРА КОРНЕЛЯ

Национальный Народный театр. Авиньонский театральный фестиваль. 1951

Режиссер Жан Вилар. Художник Леон Жискиа. Композитор Морис Жарр. Дон Диего — Жан Вилар, Дон Родриго — Жерар Филип, Химена — Франсуаза Спира, Донья Уррака, Инфанта — Жанна Моро.

"Все случилось так, как если бы я его никогда не читала, не видела, не слышала. То, что происходило на моих глазах на сцене, лишенной декораций, в великолепии пустого пространства, было легендой о любви, как "Тристан и Изольда", любви чистейшего пламени, легендой о влюбленных, этой любви достойных... Какой великолепный любовный дуэт между этими отрываемыми друг от друга детьми! С Жераром Филипом "Сид" Корнеля обрел былую молодость, у него тот же возраст, что у Жерара Филипа. Этот великий актер, этот феномен молодого драматического искусства Франции, так полно воплощает наше представление о Герое, что забываешь об актере, видя лишь Родриго — рыцаря всех времен. Если вы хотите посмотреть замечательный спектакль, спешите увидеть "Сида" в постановке Жана Вилара с Жераром Филипом и Франсуазой Спира. Жизнь коротка, а истинные радости редки"[1].

Этот восторженный отзыв принадлежит Эльзе Триоле, жене Луи Арагона. Они неизменно участвовали в художественной жизни Фран-

ции этого века, многое сделали для продвижения в ней авангардистских идей, и обычно не склонную к комплиментам Эльзу Триоле трудно заподозрить в пристрастности. Тем более, что она далеко не одинока в своих похвалах Сиду, которые расточали ему представители самых разных поколений. Двадцатишестилетний Роже Нимье, один из зачинателей "новой волны" в послевоенной французской литературе, заметил: "Бесспорно, Корнель не знал, что пишет роль Родриго для молодого актера, которому суждено будет сыграть ее лишь три века спустя. Ж. Филип, счастливый оттого, что ему, наконец, представилась возможность произносить текст большого художника, демонстрирует в этой роли безграничность своего таланта"[2]. За три века, разделяющие написание трагедии "Сид" и ее постановку, осуществленную Жаном Виларом, самое знаменитое произведение Пьера Корнеля, "национальное достояние" французской культуры, знало множество сценических воплощений. Как удалось Вилару вернуть свежесть и актуальность звучания одному из самых "замученных" текстов классического репертуара? Что он сделал для того, чтобы надолго укоренившееся во французском языке сравнение "прекрасно, как Сид", вновь вошло в обиход; чтобы знаменитая строчка современника Корнеля Никола Буало "Весь Париж смотрит на Химену глазами Родриго" звучала почти во всех рецензиях как "Весь Авиньон смотрит на Родриго глазами Химены"?

Вилар сумел очистить великую пьесу от хрестоматийного глянца, вдохнуть жизнь в положения и ситуации, которые легко могли показаться надуманными зрителю второй половины XX века, раскрыть непреходящий характер человеческих страстей. Неожиданный и ошеломляющий эффект имело возвращение корнелевским персонажам молодости, позволяющей во многом объяснить их поступки и переживания. Вдруг обнаружилось, что Дон Санчо, готовый стать Химене опорой и защитником ее чести, изображаемый обычно солидным господином, в исполнении юного Жана Негрони своей самоотверженной преданностью любимой заслуживает восхищения так же, как Родриго, и сострадания, потому что Химена его не любит. Не могло сердце зрителей не откликнуться и на трагическую участь юной инфанты: высокое понимание своего долга мешает даже мечтать о браке с простым рыцарем, а женская гордость не позволяет унизить свою любовь к Родриго, препятствуя его счастью с Хименой. Эта роль, о которой почти никогда раньше не упоминали в рецензиях на постановку "Сида", была сыграна на авиньонских подмостках юной дебютанткой Жанной Моро с таким

проникновением в горести неразделенной любви, что оказалась маленьким шедевром. "Сид" в постановке Вилара утверждал, что чувства и переживания его героев неподвластны изменениям нравственных и социальных законов: любовь и долг, доблесть и честь представали перед зрителями в своей непреходящей ценности.

Пустое пространство помоста, окруженное с четырех сторон испанскими военными штандартами на высоких мачтах, делало органичным классицистское требование единства места. Достаточно было появиться на помосте пышному королевскому трону, и становилось понятно, что действие переносится с городской площади во дворец короля Кастилии; кресло поскромнее служило опознавательным знаком для дома испанского гранда, отца Химены. Лишь эти предметы обстановки да стилизованные костюмы напоминали о "бытовых подробностях" происходящего. В остальном, вопреки исторической обусловленности сюжета "Сида", герои спектакля в Авиньоне, казалось, были вне власти времени под этим вечным южным небом, с которого за ними следили те же, что и триста лет назад, звезды. Легко и порывисто, без тени тревоги на лице выходил в этот мир Родриго — Жерар Филип. Леон Жискиа сделал ему костюм, придававший по-юношески стройной фигуре актера крупность и мужественность: высоченные ботфорты; серебристо-черный, туго перехваченный в талии бархатный камзол с рукавами буфф, увеличивающими плечи; белый, открывающий тонкую шею воротник; трепетно бьющийся за спиной короткий алый плащ. И в то же время, он — сегодняшний: такая же, как у большинства зрителей его возраста внешность, подчеркнутая стрижка 50-х годов; совсем не подходящие для "идеального героя" оттопыренные уши; резкие, будто мальчишеские, жесты. Любовь и долг боролись в нем мучительно, выбор в пользу долга оказывался тяжелее, чем сама смерть, и не ставил под сомнения силу его любви. Какое уж тут сомнение, когда каждый станс кончается именем Химены! Более всего мужество Родриго становилось очевидным в момент самого сильного смятения: зная, что теряет любимую, он все-таки выбирал месть за оскорбленного отца. Верность долгу питала и чувство любви к родине. Отец Родриго, прося сына защитить честь семьи, просил его и защитить честь Испании от завоевателей. Уходя на бой с маврами, Родриго не спрашивал на то разрешения у короля и представал перед ним уже победителем.

Рассказ Сида о выигранном сражении — самое статичное место в трагедии Корнеля. Случай помог Вилару найти интересную мизансце-

ну, которая вызвала всеобщий восторг: во время последней репетиции, в ночь с 17 на 18 июля, Жерар Филип оступился и упал с высокого помоста; сильно разбившись, он не мог выдержать длинный монолог стоя. Так родилось неожиданное решение этой сцены. Замечательное описание оставил критик Морван Лебеск: "Наступает момент рассказа. Король предлагает Родриго начать. Как тут не вспомнить о столько раз виденных "рассказах"? Как избавиться от видиния: сцена, заполненная скучающими статистами, и в центре Сид, оглушающий своим "бравурным номером", как в цирке? А вот как выглядит эта сцена в Авиньоне: король и придворные покидают подмостки, спускаются по лестнице в три ступеньки и занимают место в патере. Родриго остается на сцене один. Он садится в кресло, указанное ему королем. Наклонив голову немного вперед, лицом к зрителям, он начинает рассказ о сражении. Говорит уважительно, почти робко, постепенно становится смелее, воодушевляется, восклицает с ребяческой гордостью: "Нас двинулось пятьсот..."; все больше возбуждается, не забывая при этом, что обращается к королю. И вдруг картина битвы оживает. В том, как Родриго говорит о ней, нет ни воспевания, ни декламации. Поэтизация приобретает в его устах естественность: "И вот, при свете звезд, во мраке молчаливом..."; он понижает голос, по его лицу пробегает тень, когда он вспоминает о подвигах оставшихся безвестными героев. Он не в силах больше сдерживаться — внезапно раздается пленительный смех. Ведь перед нами не похваляющийся победами прославленный воин, а двадцатилетний юноша, осознавший свою силу, — это молодой Геракл, впервые испробовавший свои мускулы. Это подросток, ставший в одну ночь мужчиной. Нам дано присутствовать при этом превращении, но Родриго не смотрит больше ни на нас, ни на короля: в это мгновение он видит перед собой, словно невесту, одну лишь свою Удачу, свой шанс. Причудливый свет преображает его; только жесты по-прежнему по-юношески непосредственны и резки. Весь финал рассказа проходит в этом призрачном видéнии, лишь на последнем стихе Родриго удается вернуться на землю. Он встает неподражаемым движением, одновременно грациозно и почтительно, в последний раз пытается улыбнуться, подыскивает слова: "И бой кончается, затем, что нет бойцов". Никаких длиннот. Никаких "эффектов". Ни одного крика. А у публики перехватило горло"[3].

Это потом, много десятилетий спустя, в 90-е годы XX века появятся иные трактовки монолога Сида, возникнет тема слабости и ужаса

героя Корнеля перед кровавым сражением. Во Франции 1951 года, хорошо помнящей оккупацию и Освобождение, Родриго был победителем.

Бесспорно, "Сид" занимает особое место в судьбе Жерара Филипа. Родриго — не просто одна из блистательно сыгранных им ролей, но характер необыкновенно цельный — в большей степени, чем все персонажи, созданные им "до" и "после" "Сида" — выразивший личность самого актера. И в том, что Ж. Филип завещал похоронить себя в костюме Родриго, проявились, очевидно, эмоциональная память о минутах высшего актерского счастья и ощущение слитности со своим героем. Но ошеломляющий успех актера в "Сиде" стал не только фактом его творческой биографии. Этот спектакль во многом определил возникновение и дальнейшую судьбу Национального народного театра под руководством Жана Вилара.

[1] Les lettres françaises. 1951.22.10.
[2] Opéra. 1951.21-27.10.
[3] Le Carrefour. 1951.21.07.

Т. Проскурникова

"ХОЗЯЙКА ГОСТИНИЦЫ" КАРЛО ГОЛЬДОНИ

Театральная труппа Морелли-Стоппа.
Международный театральный фестиваль. Венеция. 1952

Режисер Лукино Висконти. Художник Пьетро Този.
Мирандолина — Рина Морелли, Кавалер — Марчелло Мастрояни, Маркиз ди Форлипополи — Паоло Стоппа, Граф Д'Альбафьорита — Джанрико Тедески, Фабрицио — Джорджо де Лулло.

"Хозяйка гостиницы" Карло Гольдони в постановке Лукино Висконти — спектакль необычный для своего времени. Впервые в истории национального театра режиссер покусился на святая святых — традицию исполнения Гольдони на итальянской сцене. Спектакль, который

спустя четыре года на фестивале Театра Наций в Париже получил первую премию и который к тому времени считался шедевром, первоначально вызвал враждебный прием со стороны некоторой части итальянской критики. Но, как писал журнал "Сипарио": "Операция, которую проделал Висконти с комедией Гольдони, была столь радикальна, что результаты стали очевидны лишь спустя время"[1].

После премьеры в прессе развернулась дискуссия о том, что есть итальянская театральная традиция и как правильно понимать ее. Висконти упрекали в отступлении от принятых норм и даже в предательстве. Критики сокрушались о том, что режиссер лишил зрителей их законного права увидеть веселую и легкую комедию: "У нас отняли радость Гольдони". "Элегантность этого шедевра не вводит в заблуждение — персонажи и мир, где они живут, полны жестокости", — писала "Стампа"[2]. "Персонажи "Locandiera ad usum Luchini" не распутники в духе маркиза Де Сада и Дидро, но они очень похожи на пустых, холодных и жестокосердных героев литературы эпохи Просвещения... Ставя пьесу, режиссер думал не об итальянской комедии, а об "Опасных связях" Шадерло де Лакло"[3]. Но даже самые строгие критики в итоге признавали: "Спектакль надо смотреть".

Режиссер "счистил с пьесы все, что наросло на ней за два столетия"[4], освободив от штампов и прежде всего от штампов дешевой итальянщины. Это был Гольдони, осмысленный во многом через опыт театрального неореализма. Лукино Висконти взглянул на пьесу свежим взглядом и по-новому прочел ее. Ничего не меняя в тексте, ничего не сокращая, Висконти показал в своем спектакле не солнечную Италию — край вечно голубого неба и веселых карнавалов, не беззаботную комедию, а комедию нравов из жизни XVIII века — века циничного и расчетливого. Вспомним, что Гольдони, творивший в период бурного развития капитализма, был выразителем интересов буржуазии. Его драматургия пронизана духом разумного эгоизма и практицизма — нравственных ценностей третьего сословия. Такой взгляд на мир Гольдони последовательно отстаивал в своих сочинениях на протяжении всей жизни. Ведь именно это в свое время прежде всего увидел в театре Гольдони граф Гоцци и против этого восстал.

"Странный и необычный Гольдони" Висконти появился в начале 50-х. К тому времени в жизни Италии произошли перемены, в значительной мере определившие и нравственный вектор общества. Дух обогащения, вызванный экономическим подъемом, растущая атмосфера

эгоизма и меркантилизма — вот что видел вокруг Висконти и что его настораживало. В комедии Гольдони режиссер уловил мотивы, созвучные своей эпохе.

Спектакль игрался в легких декорациях, обозначавших три места действия (художник Пьетро Този). I акт — двор гостиницы с видом на черепичные крыши города; II акт — очень просто обставленная комната Кавалера; III акт — просторное помещение с натянутыми через всю сцену веревками с бельем и столом для глажения в центре, сквозь огромные окна — вид на город. Ничего лишнего, только самое необходимое — стол, стул, ширма, шкаф, кровать с балдахином, корзина с бельем... Пространство сцены, выстроенное по законам реалистического театра, одновременно являло собой и пластический образ спектакля. Представленный на сцене мир, утративший яркость красок, холодный и отчуждающий, был решен в цвете и свете натюрмортов Джорджо Моранди[5]. И декорации, и костюмы были окрашены по преимуществу в светлые, но блеклые, смазанные, глухие тона — бежевые, коричневатые, лиловатые, голубовато-серые, зеленовато-голубые. Даже небо, высокое итальянское небо, здесь стало такого же приглушенного цвета. "Небо цвета земли"[6]. В тех же тонах для спектакля был написан и специальный занавес-натюрморт (покрытый скатертью стол с тарелками, банками, бутылками, вазами, фруктами и битой птицей).

Работая над спектаклем, режиссер стремился к максимальной естественности и простоте. В спектакле Лукино Висконти "Хозяйка гостиницы" перед зрителями предстали люди, поглощенные ежедневными заботами, здесь была показана жизнь в ее будничности и прозаичности. В заметках к спектаклю режиссер писал: "Акт I. Все персонажи одеты небрежно, по-домашнему, некоторые без париков, с платками на голове, парики не расчесаны, на ногах тапочки... Мирандолина в рабочем домашнем платье, в фартуке и в косынке..."[7]. Здесь не было ни роскошных костюмов у господ, ни расшитых ливрей у слуг, ни мушек и пудры (что для постановок пьес Гольдони в Италии было почти обязательным). При этом установка на будничность нигде не приводила к длиннотам или задержкам ритма. Действие комедии развивалось по-театральному стремительно, уверенно, четко.

"Хозяйка гостиницы" Висконти была и сыграна в реалистической, более того — сухой, будничной, почти жесткой манере. Ансамбль исполнителей был великолепен. Здесь были заняты лучшие актеры театра. Критика писала об "энергичном и напористом Марчелло Мастроя-

ни" (Кавалер ди Рипафратта), об "убедительном и основательном Джанрико Тедески" (граф Д'Альбафьорита), о "дерзком и уверенном в себе Джорджо де Лулло" (Фабрицио). Но над всеми царила Рина Морелли (Мирандолина), хрупкая, женственная, с живыми черными глазами на тонком лице. Она восхищала "прозрачной чистотой своего голоса, необычайной ясностью речи, неотразимой грацией манер и точностью пауз"[8]. Рина Морелли играла свою героиню очень сдержанно, в ее голосе и пластике все было притушено, холодно, отстраненно. А "четкость и тонкость" рисунка роли во время гастролей в Париже напомнили зрителям о Мадлен Рено[9].

В образе Мирандолины не было привычной живости и страстности. У Висконти это деловая женщина прежде всего, увлечения ей не свойственны, в ней все от ума. "В Мирандолине-Морелли рассудок подавляет чувство, но от этого она не становится ни менее убедительной, ни менее очаровательной"[10]. Хотя и положительной героиней, на стороне которой симпатии создателя спектакля, ее не назовешь. Чего стоит лишь одно замечание критика об этой Мирандолине: "Она плетет свою сеть, как паук"[11].

В "Трактирщице" Карло Гольдони Висконти в сущности не нашел ни одного по-настоящему привлекательного персонажа. Это был спектакль об очень практичных, живущих лишь денежными интересами людях. С некоторым сочувствием и теплом был обрисован лишь один персонаж — маркиз ди Форлимпополи, нищий, хвастливый, трусливый, жалкий; его блистательно сыграл Паоло Стоппа.

Спектакль Лукино Висконти производил на редкость законченное, целостное впечатление. "Не знаешь, чем больше восхищаться — строгостью стиля, современной простотой, изысканным вкусом или прозрачной легкостью этого замечательного спектакля", — писала пресса[12].

"Хозяйка гостиницы" Лукино Висконти стала открытием, ее назвали спектаклем, который вел в будущее. Дальнейшая история итальянского театра это подтвердила. Так случилось, что спектакль Висконти предвосхитил целую эпоху. Спустя четверть века "плохой Гольдони" возникает вновь. Постановки Луки Ронкони, Джанкарло Кобелли и некоторых других итальянских режиссеров стали открывать Гольдони, которого раньше не знали или, быть может, старались не замечать. Они заставили по-новому — шире — взглянуть на историю итальянской сцены, переосмыслить и в чем-то переоценить то, что составляет

национальную сценическую традицию — комедию масок и театр Карло Гольдони. Позже догадку художников подтвердили и посвященные национальному театру научные изыскания. У истоков этих новых веяний стоял Лукино Висконти.

[1] Sipario. 1966. № 241.
[2] La Stampa. 1952. 3.10.
[3] Il Momento. 1952. 8.11.
[4] *Servadio G.* Luchino Visconti. Milano, 1980. P.225.
[5] Висконти даже просил Моранди быть сценографом спектакля. Но старый художник, живший затворником в Болонье с двумя незамужними сестрами и ни разу в жизни не бывавший в театре, отказался, хотя Пьетро Този проконсультировать согласился.
[6] *Servadio G.* Luchino Visconti. P. 227.
[7] *Ibid.* P.225-226.
[8] Il Giornale d'Italia. 1952. 4.10.
[9] Le Monde. 1956. 16.6.
[10] Il Giornale d'Italia. 1952. 4.10.
[11] Le Monde. 1956. 16.6.
[12] Il Messaggero. 1952. 8.11.

М. Скорнякова

"ДОН ЖУАН, ИЛИ КАМЕННЫЙ ГОСТЬ" ЖАН-БАТИСТА МОЛЬЕРА

Национальный Народный театр. Авиньонский театральный фестиваль. 1953

Режиссер Жан Вилар. Сценография Леона Жискиа. Композитор Морис Жарр. Дон Жуан — Жан Вилар, Сганарель — Даниель Сорано, Эльвира — Мари Шометт, Дон Карлос — Жан Топар, Дон Луис — Жорж Вильсон, Шарлотта — З. Компан, Матюрина — К. Миналли, Пьеро — Ш. П. Даррас, г-н Диманш — Ж. П. Мулино, Статуя Командора — Филип Нуаре.

Темнота театральная самая черная. Но сейчас она оттеняется черным бархатом ночного неба над головами зрителей, пришедших на

открытие VII Авиньонского фестиваля в Папский дворец, где Жан Вилар поставил мольеровского "Дон Жуана".

Негромкие, странные звуки, набегая друг на друга, складываются в таинственную мелодию. В ней звучит затаенная страсть, неотвратимость, жесткая поступь Командора. Музыка Мориса Жарра пронизывает все действие спектакля, к ней прислушивается Дон Жуан, и только эта мелодия по-настоящему интересует его. Это и есть та грань, тот предел, за который когда-то заглянет каждый. Музыка незаметно тает, и на темной пустой сцене луч света выхватывает две фигуры, застывшие в смешных позах. Одна из них зашевелилась, чихнула, словно выдыхая многовековую пыль, чихнула другой раз, третий, и Сганарель начал свое знаменитое рассуждение о табаке.

Персонажи мольеровской комедии словно сошли со старинной гравюры, и материализовались на глазах у зрителей в героев спектакля Вилара. Они и не маски, и не живые люди, они всему миру известные слуги, которые сплетничают о своих господах. Особенно старается Сганарель, рассказывающий о "величайшем злодее", "черте, турке, еретике, не верующем ни в рай ни в ад". Сганареля играет Даниель Сорано. Высокий, худой, кажется, что зритель знаком с ним всю жизнь. Это странное ощущение намерено создается Виларом, воплощая замысел которого, Леон Жискиа одел Сорано в знаменитое платье Мольера в роли Сганареля с гравюры Симонена. Сганарель — Сорано — совсем не комедийный персонаж. Он по-настоящему серьезен, рассказывая, какому чудовищу он служит, он действительно побаивается своего господина. Свой монолог он произносит быстро, виртуозно подчеркивая интонацией каждое новое определение своего хозяина. Но поток внезапно обрывается. В темноте свет выхватывает фигуру Дон Жуана.

Дон Жуана играл сам Вилар. Сразу после премьеры Ролан Барт напишет: "Жану Вилару было достаточно освободить Дон Жуана из пут анекдота, представить его во плоти, чтобы каждый вечер две тысячи зрителей, открыв рот, полно грудью впитывали в себя присутствие безбожника"[1]. Вместо традиционного завитого парика и красных каблуков — темные, аккуратно подстриженные волосы, ботфорты. Тусклое золото камзола прикрывает темный плащ, на нем отложной белый воротник — единственное белое пятно в костюме. Зрители видели высокого, изящного аристократа, словно сошедшего с полотен Ван Дейка. Его фигура на фоне стены Папского дворца скульптурно лепится светом, каждый жест отточен, пластика уверенного в себе, утомленно-

го человека. "Отнюдь не красавчик, да и не молод. Резкие черты лица — ни одной мягкой линии, ни одного овала, сплошь углы — бровей, скул, подбородка, носа, усов. Гордый лоб. Неулыбчив. Надменен. Ни тени возбуждения, ни в один из моментов. Ни разу не вспыхнут его глаза — желанием, от удовольствия, от азарта, наконец. Всегда лишь ледяное спокойствие, взгляд, устремленный вглубь себя, своих собственных размышлений. Невозмутимость"[2].

Он, безусловно, всем знаком, и в то же время увиден впервые, в его лице будто собраны тысячи лиц французов. Острый сухой взгляд, изысканный профиль, тонкие усики очерчивают насмешливый рот. Его голос бесстрастен, ответы Сганарелю односложны, и лишь изредка, повинуясь какой-то собственной логике, он словно поясняет свое поведение. Тогда он говорит спокойно, не торопясь, и звук мощного гибкого голоса Вилара разносится над сводами папского дворца. "Вилар — молчаливый Дон Жуан, и это молчание Вилара подкрепляет атеизм его Дон Жуана и как вызов направляет его прямо в сердце публики... Молчание Вилара — это молчание человека, который не сомневается, а знает. Его Дон Жуан в меньшей степени лишен веры, чем наделен уверенностью. И уверенность эта молчалива, потому что она ощущает себя обоснованной и сильной: ведь она поместила основы мира так далеко от Бога, что и само чудо выглядит временным незнакомцем, а не вечной тайной"[3].

В 1953 году режиссер Жан Вилар ставил спектакль о себе, о поколении сорокалетних французов, прошедших войну, позор капитуляции, радость освобождения, трагедию Хиросимы, и смертельно уставших от жизни и, прежде всего от самих себя, от бесплодных попыток объяснить и найти моральное оправдание происходящему. Во время войны это поколение поверило в идеи Сартра, и движение Сопротивления было осенено идеями французских интеллектуалистов. В 1946 они еще по инерции считали, что "Экзистенциализм — это гуманизм", но уже в начале 50-х время оправданного выбора под дулом револьвера прошло. Вчерашние экзистенциалисты оказались перед необходимостью просто жить. От "Бытия и ничто" Сартра останется только "ничто". Знаменитый французский рационализм обернулся острым чувством абсурда. Эту оборотную сторону французского "здравого смысла" очень точно понял и запечатлел еще в середине XVII века Мольер, создав блестящий портрет первого французского экзистенциалиста-абсурдиста — Дон Жуана. И в то время, как во французской культуре

рождался антироман, антидрама, в то время на сцене парижского театра "Вавилон" Владимир и Эстрагон ждали прихода Годо[4], Жан Вилар увидел в мольеровском Дон Жуане историю французского интеллектуализма. "Своих рассудочных персонажей Вилар, кажется, готов поднять на пьедестал и окружить ореолом, он сам недавно прошел тот же путь, пока не двинулся дальше... Познание жизни, такое бесстрашное и такое бесплодное, в конце концов разрушает личность, какой бы первоначальной энергией она ни обладала"[5].

И вот в 1953 под сводами папского дворца Сганарель и Дон Жуан ведут бесконечный разговор о вере.

Дон Жуан Вилара уверен, что небеса пусты, Сганарель всей душой хочет думать, что его господин не прав. Их напряженный диалог — стержень всего спектакля, на который словно лацци нанизываются все другие сцены. Изящная, лукавая сцена, в которой Дон Жуан лениво обольщает двух крестьянок. Они, как фарфоровые пастушки одеты в одинаковые юбки, различающиеся только по цвету — розовую и зеленую — с ярким рисунком, "очень напоминающим картоны Матисса"[6]. Реплики Дон Жуана неуловимо перелетают от Шарлотты к Матюрине и обратно, интонации складываются в причудливый узор. Настоящее кружево сплетается из реплик Дон Жуан и господина Диманша, когда Дон Жуан короткими и точными, как удар шпаги, вопросами обезоруживает простодушного кредитора. Сцена с Доньей Эльвирой — Моник Шометт, по замыслу режиссера, становится настоящей трагической партией. Глубокий и сильный голос актрисы превращает мольеровскую прозу в стих, особая напевная декламация, свойственная трагическим актрисам "дома Мольера", заставляет зрителей искренне сопереживать поруганному чувству, а ее последняя лирическая жалоба вызывает гром аплодисментов. Бесчувственным остается лишь Дон Жуан. Он переходит от кресла к столу, от стола к другому креслу, стоящим на авансцене, он будто блуждает по треугольнику, по прямоугольнику, и снова повторяет свой путь, словно предчувствуя, что главное — впереди. И вот вертикально падающие световые лучи уже создают иллюзию странного завораживающего леса, "свет словно растекался, а затем концентрировался вокруг игравших на просцениуме Вилара и Сорано. Оставшиеся на заднем плане прозрачные лучи приобрели стройность и белоснежную яркость колоннады вокруг надгробия Командора. Блестяще используются реальные "декорации", предложенные архитектурой Папского дворца, и вот уже высвеченный лучом прожектора стрельчатый

свод над порталом Часовни пап указывает на вход в гробницу Командора"[7].

Командор в спектакле внезапно отделяется от стены. Это был дебют Филипа Нуаре. Одетый в белую римскую тогу, загримированный под статую, на котурнах, он действительно заставлял вздрогнуть Дон Жуана, но мгновенным усилием воли "безбожник" брал себя в руки. Встреча со статуей, будто впервые пробуждала Дон Жуана от сна наяву, она была первым ярким событием в череде хорошо известных ситуаций, пустых встреч и необязательных клятв. Командор вставал перед Дон Жуаном не как мистический гость, не призрак с того света, а как напоминание о прошлом. "Черт возьми! Он хорош в своем костюме римского императора!" — восклицал Дон Жуан. Виларовский герой не только не разделяет священного трепета Сганареля перед статуей, но восхищается безмерным тщеславием убитого им Командора. "Он делает последний шаг по избранному пути — бросает вызов высшим сферам. Медленно, подняв в раздумье шпагу, Дон Жуан прохаживается подле статуи, то отдаляясь, то возвращаясь обратно, — пока не решается. Это было патетическое мгновение"[8]. Выбор был сделан — статуя звана на ужин.

Зыбкая игра света и тени, контрасты цветовых пятен при графической линейности мизансцен и главная, вырастающая в мелодию, музыкальная тема Командора создавали тревожную атмосферу в финале. Монументальная поступь Командора, его дробящаяся складками "одежда римского императора" ставили Дон Жуана перед самим Временем, перед лицом Истории. Блестящий рыцарь — интеллектуалист не испытывал страха, напротив, в нем пробуждался интерес к жизни. Он не пугался призрака — танцующей изящной женской фигуры в черном платье с черепом вместо головы: "Призрак это, привидение или дьявол, но я хочу знать, что это такое?" Наконец-то, потухший взор Дон Жуана загорался, ритм медленно падающих слов убыстрялся: "Незримый огонь сжигает меня, я больше не в силах терпеть, все тело мое обратилось в пылающий костер". В спектакле Вилара смерть Дон Жуана не сопровождалась никакими театральными эффектами, он не проваливался в преисподнюю, на него не обрушивалась молния. Дон Жуан медленно опускался наземь, только взлетала в воздух как изломанное крыло узкая белая рука, сам он оставался лежать на просцениуме с открытыми глазами, устремленными в небо. А в черноту неба над Папским дворцом летел страшный крик Сганареля. Он кричал от ужаса

перед смертью, от поразившего его навсегда одиночества. В судьбе этого иссушенного собственным разумом Дон Жуана зрители увидели и судьбу французского интеллектуализма 50-х, и суровый приговор Вилара юным циникам грядущих 60-х.

[1] Цит. по кн.: *Проскурникова Т.* Авиньон Жана Вилара. М., 1989. С.145.

[2] *Мягкова И. Г.* Мольер в послевоенной Франции ("Дон Жуан" в театре, кино, литературе) // Современное западное искусство. XX век. М., 1988. С. 173.

[3] Слова Ролана Барта, цит. по кн.: Проскурникова Т. Авиньон Жана Вилара. С.151.

[4] Примечательно, что премьера "В ожидании Годо" Беккета в постановке Р. Блена и "Дон Жуана" в постановке Вилара состоялись с разницей в полгода, в 1953 году.

[5] *Зингерман Б. И.* Жан Вилар и другие. М., 1964. С. 46.

[6] *Проскурникова Т.* Авиньон Жана Вилара. С. 162.

[7] *Там же.* С. 161.

[8] *Зингерман Б. И.* Жан Вилар и другие. С. 48.

Е. Дунаева

"В ОЖИДАНИИ ГОДО" СЭМЮЭЛЯ БЕККЕТА

Театр Вавилон. Париж. 1953

Режиссер Роже Блэн. Сценография Сержио Жерстейна. Свет Гастона Бати. Владимир — Люсьен Рэмбур, Эстрагон — Пьер Латур, Поццо — Роже Блен, Лаки — Жан Мартен.

Сразу после рождественских каникул, 3 января 1953 года, на сцене театра Вавилон состоялась премьера. Она прошла совсем незаметно на фоне бурных событий театральной жизни Парижа тех лет. Автора пьесы широкая публика не знала, самого Сэмюэля Беккета на премьере не было, и он, к счастью, не видел, что половина зрителей со спектакля ушла. Если учесть, что зрительный зал вмещал в себя всего 230 человек, то пустовавшие места заставляли думать о провале. И только Люсьен Рэмбур, Пьер Латур, Роже Блен и Жан Мартен, а вернее Владимир, Эстрагон, Поццо и Лаки, с необычайным энтузиазмом и радостью вновь и вновь вступали в свои бесконечные разговоры, каждый раз увлекаясь шутками друг друга и к ужасу директора театра Жана-Мари Серро, находя все новые и новые трюки. Серро шел на большой

риск — у Блена была только сомнительная пьеса, которой восторгался знаменитый Тристан Тцара, и от которой отказались уже во многих парижских театрах, не было денег, но было поразительное упрямство и желание ее поставить. В конце концов, Серро сдался: "Поскольку я закрываю лавочку, надо закончить красиво!"[1]. И случилось чудо. На десятом спектакле зал ломился от зрителей — весь Париж устремился в "Вавилон", — а потрясенному директору приходилось на время спектакля одалживать стулья в соседнем кафе. Беккет был ошарашен таким невероятным успехом и страшно смущен.

Итак, Беккет-драматург родился в театре Вавилон на крошечной сцене, 4 метра глубиной, 6 метров шириной, как скрупулезно сообщит об этом его первый режиссер. В таком пространстве любая мизансцена кажется ожившим горельефом, но Блена это вовсе не огорчало. Его первой заботой было дерево. Как сказано в ремарке: "Деревенская дорога. Дерево. Вечер". "Дерево? Не знаю, ива", — говорит Владимир. Под этим деревом в спектакле Блена Владимиру и Эстрагону назначил встречу Годо, на этом дереве они решат повеситься, за него будет прятаться от увиденных людей Эстрагон, на нем, наконец, во втором действии распустятся листочки, и Владимир подозрительно оглянется вокруг: "Вчера это было не дерево, а обугленный скелет. А сегодня на нем распустились листья". Для зрителей дерево — единственный свидетель, того, что место действия неизменно, а время движется. Дерево Блену сделал художник Сержио Жерстейн. Оно было из металлической проволоки и обклеено бумагой, в стволе у него были специальные щели-отверстия, оно стояло чуть справа от центра сцены, действительно похожее на скелет. Дерево создавало странное ощущение двусмысленности, тотальной двойственности, которой полон текст пьесы. Все, все в спектакле было подлинно, но не натурально. Все знакомое, и все неизвестное. Этого особого ощущения режиссер добился благодаря точно выстроенной световой партитуре спектакля.

Действие разворачивалось на фоне обычного белого задника, за которым Блен расположил три фонаря, направленных на пол сцены. Свет словно стекал вниз, формируя безразлично ровное, как на вокзалах, темноватое пространство, что в общем создавало и ощущение наступившего вечера. В этом "нетеатральном" пространстве актеры не выделялись контровыми лампами, отчего на сцене они казались не театральными персонажами, а реальными людьми. В конце каждого акта заходившее солнце вдруг ярко вспыхивало в сухих ветках дерева, и

вскоре наступала ночь. Чтобы сделать ночь, Роже Блен призвал на помощь великого мастера — Гастона Бати, и мэтр выстроил фантастическую картинку. Задник становился темно-синим, а сбоку ярко-желтым диском загоралась луна. Такая откровенная декоративность мгновенно переводила действие в нереальный план. Зритель видел два темных силуэта, стоящих спиной к залу и слышал:

Владимир. Но ты же не можешь ходить босиком.

Эстрагон. Иисус-то ходил.

Владимир. Иисус! Ты что себе воображаешь? Не будешь же ты в самом деле сравнивать себя с Иисусом!

Эстрагон. Всю жизнь я только и делаю, что сравниваю себя с ним.

Владимир. Но ведь там всегда было жарко! Не климат, а чудо!

Эстрагон. Да. И распинали в два счета.

Исповедальная интонация, слова, которые про себя мог сказать каждый зритель, в который раз опрокидывалась в шутку, иронично отстранялась. Весь спектакль Блен строил на такой игре, на внезапном вираже, выбивающим у зрителя почву из-под ног. Режиссер ни на минуту не давал зрителю ни весело рассмеяться, ни до слез расчувствоваться. Следуя тексту Беккета, он виртуозно жонглировал основными театральными жанрами — фарсом, трагедией, драмой. Спектакль при этом был идеально выстроен и, как балет, рассчитан до полутона. Режиссер стремился донести до зрителя особый лирический ритм, которым пронизана вся пьеса. Фразы у Беккета разделены точками, а точки сообщают новый смысл уже произнесенным словам. Многоточия дают дыхание фразе, а сама фраза выстраивается в настоящий арабеск. Такая плотная жесткая структура спектакля опиралась на превосходную актерскую игру. Как потом признается Блен, у него не было готового решения, которое он мог бы предложить актерам. Спектакль рождался совместными усилиями, найденные жесты и интонации закреплялись, текст мерился шагами, идеально выверенными и просчитанными действиями. Точные физические действия давали актерам точность сценического существования, из которой и рождалась метафизичность жизни спектакля.

Беккет редко заходил на репетиции, был немногословен, однажды посетовал Блену, что они не очень серьезно относятся к делу и много шутят, в другой раз на вопрос Блена, как выглядят персонажи, ответил: "Нет, я их не вижу, но они носят котелки"[2]. Каждого персонажа Блен придумывал сам.

На роль Владимира Блен пригласил вполне известного в Париже актера французского мюзик-холла Люсьена Рэмбура. "У него были очень большие голубые выцветшие глаза и профиль Жуве[3]. Он пел в кабаре и был очень маленьким" — писал о нем Блен[4]. Владимир-Рэмбур говорил в нос, в его взгляде всегда было что-то удивленное, а расставленные скобкой подгибающиеся ноги заставляли зал смеяться. Длиннополый черный сюртук делал его фигуру еще короче, а белая рубашка с воротничком под смокинг и длинный предлинный галстук создавали явный контраст с похожим на клошара Эстрагоном. Пьер Латур — красивый, полный достоинства, породистый человек, с густым низким голосом — играл Эстрагона очень медлительным. Ворчливый, брюзжащий Эстрагон ест и спит. "Сумка снов с мгновенными побуждениями", самый незрелый, самый наивный Гого, которого так трогательно опекает маленький Диди. Гого был одет в черный пиджак, широкие-преширокие штаны, подпоясанные веревкой и длинную рубаху до колен, заправленную в штаны. В конце второго действия отчаявшийся и уставший от ожидания Годо, он развязывает веревку, чтобы, наконец, повеситься, и штаны рушатся до пят, а Гого в рубахе до колен тянет веревку из рук Диди, чтобы проверить на прочность. И оба они чуть не падают, разрывая веревку на части. Диди и Гого составляют идеальную пару, они как старые супруги, которые минуты не могут провести друг без друга, и в то же время едва выносят друг друга. Каждый из них в постоянном монологе, они слышат и не слышат друг друга, их реплики порой идеально рифмуются, малейший жест одного вызывает ответный жест другого. Как две обезьянки в заброшенной клетке они живут ожиданием. И оно, наконец, нарушается приходом Поццо и Лаки.

Поццо играл сам режиссер. Идеальным исполнителем этой роли ему виделся Мишель Симон, но он не осмелился пригласить великого артиста. В исполнении Блена Поццо будто сошел с английской гравюры — джентльмен — фермер на охоте. На нем было надето пальто с пелеринкой горохового цвета, на подложенном животе блестела цепочка от часов, в высокие начищенные сапоги были заправлены легенсы. На лысой голове редкие одинокие пряди, аккуратно заправленные за уши. Жесткий, надменный Поццо хочет быть высшим авторитетом, подчеркивая свое происхождение, он говорит с плавными аристократическими интонациями, которые внезапно взрываются вульгарным визгом. Поццо — жалкий актеришко, который унижен до глубины ду-

ши нежеланием Владимира и Эстрагона смотреть устроенный им спектакль. Вместе с Лаки они составляют почти цирковой дуэт.

Лаки с потрясающей жестокостью сыграл Жан Мартен. Очень высокий, долговязый, худой, в огромном красном кафтане с золотыми галунами, в коротких черных штанах, в белых чулках, винтом скручивающихся вокруг ног, и в огромных башмаках-кораблях, Лаки был похож на французского лакея из какой-то старой, хорошо известной сказки. Впечатление дополнял огромный бело-серый парик — длинные, похожие на паклю волосы Лаки торчали в разные стороны. Во время своих размышлений он снимал котелок и становился похож на огородное чучело. Его долгое молчание сопровождало бесконечные высокопарные рассуждения Поццо. И только острые колючие взгляды в сторону Поццо перед тем, как Лаки начинал свой бесконечный монолог, заставляли зрителей понять, что Лаки мстит и мстит коварно. Взгляд его делался бессмысленном, он брызгал слюной, подвывал и вызывал такое брезгливое отвращение, что именно в этой сцене в день премьеры публика, не вынеся отвратительного вида дрожащего и плюющегося Лаки, стала выходить из зала. Лаки был самым сюрреалистическим персонажем в спектакле.

Выстраивая спектакль, Блен каждого персонажа наделил каким-то недугом, что объясняло и житейски точно оправдывало все его физические действия и перемещения. Владимир страдал болезнью простаты, именно поэтому он все время находился в действии, часто выходил за кулисы посмотреть, не идет ли Годо. Эстрагон в сонном тяжеловесном оцепенении был почти неподвижен, и, как только представлялась возможность, начинал задремывать. Поццо был сердечник. Он держал руку на груди, прислушивался к себе и сразу садился на стульчик. Лаки был клинический образец развивающегося на глазах у зрителей слабоумия. Все вчетвером они образовывали идеальный квартет, когда точность выполнения действия и его психологическая оправданность, переключали реальный план действия в метафизический. А сцена во втором акте, когда Диди, не выдерживая больше гнетущего ожидания Годо, последовательно предлагает Гого вешаться, играть в Поццо и Лаки, играть в дерево, и Гого в отчаянии спрашивает: "Как ты думаешь, Бог сейчас меня видит?", на что Диди отвечает: "Надо закрыть глаза", приводила зрителей в смущение. Так жестко и откровенно, так цинично, о жизни и смерти в театре еще не говорил никто. А когда появлялся ослепший Поццо и онемевший Лаки, весь квартет незаметно менялся ро-

лями: Поццо мечтал заснуть, косноязычный Гого начинал философствовать, Диди начинал раздражаться, а Лаки в новой шляпе безучастно лежал на полу, и действие совершало новый вираж. "Эстрагон. Смотри-ка, тут весь род людской собрался".

Реплика произносилась в зал — Эстрагон указывал на зрителей. Такой разрыв в действии и откровенное обращение в зал не единожды взрывало и без того синкопированное течение спектакля.

Потом П. Брук очень точно сформулирует тот феномен, который возникал на всех беккетовских спектаклях: "Реакция публики на пьесы Беккета точно такая же, какая возникает у его персонажей перед ситуацией, в которой они живут. Публика крутится, хитрит, зевает, уходит посредине спектакля, придумывает и печатает свои жалобы и самые разные мнимые обвинения, всегда подчиняясь механизму защиты от недопустимой правды"[5]. Действительно, пронзительный и беспощадный взгляд Беккета на мир не под силу вынести каждому. Гамлетовский вопрос задан слишком цинично и откровенно.

[1] *Blin R.* Souvenirs et propos. P., 1986. P. 83.
[2] *Ibid.* P. 89.
[3] Блен имел в виду высокий лоб и "падающий" длинный нос Луи Жуве.
[4] *Ibid.* P. 82.
[5] P. Brook: une verite inacceptable. // Liberation, 1989. 27. 12. P. 17.

Е. Дунаева

"ДЕЛО" А. В. СУХОВО-КОБЫЛИНА*

Театр им. Ленсовета. Ленинград. 1955

Режиссер и художник Н. П. Акимов. Муромский — И. Д. Назаров, Варравин — П. П. Панков. Тарелкин — Ю. Т. Бубликов, Атуева — А. В. Корвет, Лидочка — Г. П. Короткевич.

Медлительно сгущалась тишина. Темнота затопила зрительный зал. Бледный, холодный луч света выскользнул на авансцену. Вдруг

* Из кн.: Спектакли и годы. Статьи о спектаклях советского театра. М., 1969. Дается в сокращении.

молодой человек — весь в черном, лицо смятое, глаза с диковатой болью — метнулся в этом луче, шагнул вперед и почти закричал — надсадно, голосом больным и срывающимся:

— Предлагаемая здесь публике пьеса "Дело" не есть, как некогда говорилось, плод досуга. А есть в полной действительности сущее, из самой реальнейшей жизни...

Тут он замолк. Будто сбился. И сказал тихо, отчаянно:

— С кровью вырванное дело.

И опять закричал, мстительно и запальчиво:

— Я объявляю, что я имею под рукой факты довольно ярких колеров, чтобы уверить всякое неверие... Я ничего невозможного не выдумал и несбыточного не соплел!..

Так начал свой спектакль Николай Акимов. Так прочитано было написанное слогом старомодным и тяжким предисловие Сухово-Кобылина к пьесе "Дело".

Когда занавес открылся, когда ясный и сильный свет залил торжественные марши лестницы, с двух сторон огибавшей сцену, молодой человек в черном, одетый строго по моде середины прошлого столетия, вроде бы успокоился. С иронией горькой и мрачной он поочередно представил всех чиновников "какого ни есть ведомства": вот, мол, они, "начальства" и "силы", все, вплоть до "Весьма важного лица", перед которым "все, и сам автор безмолвствует"; вот — "подчиненности", "колеса, шкивы и шестерни бюрократии"... "Частные лица", — сообщал с легким оттенком презрения молодой человек. И пояснял сухо: "То есть ничтожества".

Иссохший, бледный как бумага, немощно поникший, в кресле, внизу, на планшете сцены, старик Муромский, окруженный своими чадами и домочадцами, вставал и, будто взывая о милосердии, поднимал к небу слабенькие дрожащие руки. Этим беспомощным жестом заканчивался весь не предусмотренный автором и сочиненный режиссером Акимовым пролог. Он оставлял — надолго, до конца спектакля — ощущение страха, тревоги. Предчувствие беды начиналось тут. И не забывалось уже. Оно холодком бежало по спине, когда гостиная Муромских, спокойная, чинная, чистая, открывалась перед нами.

Художник Акимов всегда любил четкость линий и лаконичную простоту цвета. Он и на этот раз не изменил себе. Изысканный и строгий рисунок гостиной был пронзительно холоден. На сером фоне обо-

ев холодной белизной сияла белая кафельная печь. Холодно, безучастно, тоненьким и застывающим на лету звоном звенели часы. А самая сильная волна холода вливалась в окно. Там, за окном, смутно виднелась морозная невская перспектива, и золоченый шпиль зябко блестел в белесом северном небе.

Актеры играли в этой сцене тоже словно озябшие. Раскладывали пасьянс. Вышивали на пяльцах. Пили чай. Разговаривали. Но все это было мнимо, все это была одна формальность. Видимость одна, а не жизнь. Жизнь ушла, вымерзла, окоченела. Все тут сжалось перед бедой. Главное, все понимали: ее нельзя ни остановить, ни предотвратить, ни хотя бы уменьшить. Лучше всех понимал это Муромский, которого Назаров играл человеком, совершенно утратившим и веру, и надежду.

Под фривольные звуки оркестра открывался занавес второго акта. "Зала канцелярии. Столы и чиновники", — сказано у Сухово-Кобылина. Так оно и было сделано: столы и чиновники. Нежная желтизна ведомственной мебели, зеленые мундиры, белый мраморный бюст на белой колонне. Но над столами, над чиновниками безмятежно витал шаловливый и легкомысленный музыкальный мотивчик. В такт мелодии двигались, весело поскрипывая, гусиные перья и раскачивались затянутые в мундиры тела. Подмывающая, фривольная мелодия напоминала о радостях жизни. О Невском проспекте в свете вечерних фонарей. О сытном ужине с друзьями и с шампанским у Палкина или у Дюме. О зеленом сукне, по которому с легким шелестом разлетаются карты. О сухом треске распечатываемых колод...

В такой атмосфере фраза о Муромских, которые "со слезами просят — пощадите!", звучала странно и глупо. Ее и не слышали даже. Правда, кто-то сказал о деле "до крайности щекотливом", но сказал гордо, со вкусом, и другие подняли головы, посмотрели уважительно, ибо услышали голос мастера, интонацию знатока.

Вот что прекрасно понял Акимов в пьесе и вот что сумел проникновенно передать: завистливое уважение к мастерству, к виртуозности грабежа, свойственное всякой чиновничьей душе. В этой сфере были свои таланты, свои великие артисты, и таким артистам завидовали. Стоило только взглянуть на Варравина-Панкова, и все тотчас понимали: да, это художник. Спокойное, чуточку сонное достоинство сквозило в его дородности, в массивной фигуре, в движениях плавных, неторопливых, точных. Сытое благодушие и умиротворенное довольство

слышались в снисходительно-мягких, рокочущих начальственных интонациях. Голос ровный, невозмутимый, приглушенный. Привычная уверенность, что всякое, даже мельком оброненное замечание будет услышано, подхвачено, исполнено. Сила, слишком большая, чтобы выказывать себя, скорее склонная коварно притворяться дремлющей и ленивой...

Тарелкину — Бубликову до Варравина далеко. Варравин был крупен, основателен, сыт. Тарелкин же — юрок, стремителен, его крысиное личико всегда выглядело напряженным, голодные быстрые глазки суетливо бегали, обшаривая собеседника с головы до ног. Недаром Тарелкин так суетился вокруг Варравина, так искательно и пугливо, забегая вперед, вглядывался в широкое и величественное, окаймленное пышными бакенбардами, кувшинное рыло начальства. Нет, он, Тарелкин, знал, конечно, что нужен, даже необходим Варравину, — нужен для самых грязных, для самых неаппетитных делишек. Его умишко, жалкий и пакостный, тем хорош и ценен, что способен обнаружить беспредельный цинизм, выкинуть внезапно этакий камуфлет, до которого Варравину ввек не додуматься. Разница между ними только в том состояла, что один был тороплив и труслив (а потому, в сущности, как взяточник бездарен), другой же никуда не спешил, спокойно и безбоязненно ждал своего часа, действовал наверняка. И потому как взяточник был гениален.

Варравин лучше всех знал, что Дело — коль скоро оно уж началось — есть вещь фатальная. Само собой, само по себе идет Дело — неторопливо, но и неизбежно. Важно одно: ход всякого Дела — благо для Варравина, и, пока дела идут, он богатеет, возвышается, он становится сильнее. Ведь недаром и должность его зовется: "правитель Дел". Муромский, каким увидел его Акимов, не понимал, конечно, но безошибочным чутьем жертвы предугадывал необратимость Дела. Люди, однажды втянутые в Дело, вдохнувшие хоть раз воздух канцелярии, запах свежего сургуча и чернил, — люди эти каким-то шестым чувством улавливают свою обреченность. Их охватывает смертельная тоска. Провидя неизбежный конец, они идут ему навстречу. Канцелярии становятся их мертвецкими.

Рано или поздно Муромскому суждено было предстать перед Варравиным — неизбежность встречи обоим была ясна. Варравин ждал ее спокойно и терпеливо, Муромский, уже много слышавший об этом "антихристе", — со страхом, с внутренней дрожью. И вот он вошел к

Варравину в кабинет. Варравин его сперва будто и не заметил. Торжественный, весь поглощенный заботами государственными, он сидел в кресле за письменным столом и сквозь круглые очки важно пялился в бумаги. Что-то отмечал скрипучим гусиным пером. Потом поднял глаза и случайно — совершенно случайно! — наткнулся взглядом на стоящего перед ним просителя.

В этот момент на старика Муромского, худого и чахлого, качающегося, как былинка на ветру, равнодушно и холодно глянул "закон". Старик видел олицетворенную должность. Внушительная, образцовая государственность изволила благосклонно заметить некое частное лицо.

Муромский вздрогнул, кашлянул, подался вперед. Что-то детское мелькнуло в его лице, вера какая-то вдруг будто очнулась и воспрянула в нем, когда Варравин холодно и автоматически любезно разрешил просителю изложить суть дела, якобы вовсе ему, Варравину, неизвестную. И долго, терпеливо слушал сбивчивую, сумбурную речь Муромского — слушал весь этот искренний человеческий ералаш, — вполне благосклонно покачивая головой и время от времени поощрительно замечал: "Верю... Верю..."

Потом, когда Муромский иссяк, когда вся эта сентиментальная невнятица кончилась, Варравин сонно и холодно продемонстрировал просителю доскональнейшее — до мелочей, до всех подробностей и оттенков — наизусть! — знание пресловутого Дела. Знание протоколов, показаний, "расхождений во мнениях", неувязок, оговорок, оплошностей. Но перед великим вымогателем стоял жалкий, просто ничтожный в своем старомодном благородстве, обремененный какими-то нелепыми понятиями о чести и справедливости, а главное, рассчитывающий на сожаление человек.

Муромский в конце концов вскидывался, грозился, кричал, что добьется справедливости... Варравин только с сожалением пожимал плечами. Всем своим видом он давал понять, что не обижается на Муромского, устроившего такую нелепую сцену, что великодушно прощает его, и с кротким огорчением смотрел ему вслед. Потом вставал, надевал широкое пальто в крупную клетку, совал под мышку детскую лошадку, брал в руку ярко-красную банку варенья и отправлялся, домовитый, неизменно благодушный, к чадам своим...

Судьба гнала Муромского из канцелярии в канцелярию, сталкивала в трагически абсурдной сцене с Князем и, разумеется, вновь, уже совсем капитулировавшего, приводила все к тому же Варравину.

Деловито, с каменной твердостью проводил Панков сцену, которую Сухово-Кобылин именовал "катастрофической". Варравин, во-первых, отбирал у Муромского деньги, во-вторых, публично уличал его в попытке дать взятку, в-третьих, демонстрировал свою неподкупность, в-четвертых, одной фразой — о том, что он якобы денег не взял, — отстранял Тарелкина от "участия в прибылях". В этот момент он выступал перед всей чиновничьей братией как великий гастролер в сборной провинциальной труппе...

Муромский хрипел последним предсмертным криком. Требовал, чтобы его вели к государю. Но молчание со всех сторон, стискивая горло и удушая старика, наваливалось на него. Старик умирал. Его уносили.

Мгновение после смерти Муромского сцена оставалась пуста. Потом в глубине ее, спокойный, деловитый, проходил чиновник с папкой в руке. Навстречу ему шел другой, столь же невозмутимый, и тоже с папкой в руке. Потом третий, четвертый — молчаливые, равнодушные, поспешающие, занятые самонужнейшими делами. Словно ничего не случилось. Словно не здесь, не в этой "чиновничьей клоповне", только что убили человека и рвали друг у друга из рук его деньги...

Ведь еще много дел, и каждое Дело идет своим ходом. Порядок есть порядок. Финальное шествие чиновников, мерное, тихое, церемонное — в зыбком зеленоватом освещении — обретало почти ритуальную красоту. Горе тому, кто ее нарушит!

К. Рудницкий

"ВЛАСТЬ ТЬМЫ" Л. Н. ТОЛСТОГО

Малый театр. Москва. 1956

Режиссер Б. И. Равенских. Художник Б. И. Волков. Композитор Н. П. Будашкин.

Петр — Б. Ф. Горбатов, Анисья — О. А. Чуваева, Акулина — Э. И. Далматова, Анютка — К. Е. Блохина, Никита — В. Д. Доронин, Аким —

И. В. Ильинский, Матрена — Е. М. Шатрова, Марина — Ю. И. Бурыгина, Митрич — М. И. Жаров.

Интерес к премьере Малого театра был огромен. Он объединял людей театра, критиков и ученых с потомками Толстого в России и за ее границами, с толстовцами, которые сохранили свой образ жизни не только в Америке или Австралии, но в Туле и самой Москве. Привлекало многое: имя автора, и режиссера с "мейерхольдовским" прошлым, и знаменитого комика Ильинского, и странная судьба пьесы.

С самого начала желанная в театрах, "Власть тьмы" в России долго была под запретом; премьеры состоялись за рубежом. Потом, с отменой запрета, премьеры на русской сцене хлынули разом, от императорских театров до народного театра "Скоморох", затем и Московского Художественного театра. Но *народной трагедии* все не было; начало толстовское не давалось, подменялось натурализмом, неправдой, назидательной жалостью к деревне.

Равенских не был старожилом Малого театра — учился у Мейерхольда, работал в иных коллективах. Но, хорошо знавший и любивший русскую деревню, он упорно, подчас прямолинейно утверждал ее изначальную красоту. "Тьма" в пьесе Толстого для него — нарушение этой уготованной человеку гармонии, тех нравственных законов, которые отчетливы в крестьянской среде, противостоящей городскому водовороту, сопряженной с природой.

В спектакле все сливалось в гармонии звука, цвета и света.

Начинался он хоровым запевом: "Уж ты поле мое, поле чистое", что выводили чистые женские голоса. За открывшимся занавесом предстал просторный дом богатого хозяина: золотистые стены избы, солнечный свет в небольших окнах; опрятность одежды, свежего холста, яркость бус, вышивок и тканья. Женщины мерно прядут и поют в два голоса: молодая хозяйка дома Анисья в красном сарафане, и даже придурковатая Акулька принаряжена, ловко управляется со своим веретеном.

Вспоминался золотистый свет картины Венецианова "Гумно", его статные женщины в белоснежных рубахах со сборчатыми рукавами. Над "венециановской" избой Равенских и Волкова, над двором и гумном простиралось небо, налитое то весенней синевой, то осенней прозрачностью. Круговорот жизни, так отчетливо намеченный в пье-

се, определял краски изобильной осени вначале, весеннего расцвета второй картины, новой осени, сопровождающей финальное покаяние.

Звуковой строй спектакля был сложен. Он вбирал в себя — лейтмотивом — начальную песню, и плясовую, лихо сыгранную на гармошке, и бытовую речь, где у каждого персонажа своя мелодика: затейливые приговоры Матрены, степенные реплики Петра, звонкий щебет Анютки, песенный, фольклорный склад речи у сироты Марины. И, вкупе со строем живописным, создавал тот образ спектакля, в котором органична была его концепция.

"Мы искали в постановке не столько правды быта и примет прошедшего времени (хотя мы отнюдь не снимали этой задачи), сколько правды страстей и чаяний, правды человеческой души, — писал впоследствии режиссер. — Историческая и социальная конкретность выражалась для нас прежде всего в конкретности русского национального характера, черты которого мы пытались выявить в героях нашего спектакля. Выявить и обобщить поэтически"[1].

Грани этого характера — в разных героях спектакля. Они разделились, согласно Толстому, на праведников и грешников, но при реальной полноте, объемности каждого образа. В единое решение были включены *все* персонажи пьесы, и все оказывались важны.

"Отравительница" Матрена у Шатровой была бойкой, опрятной старухой, неустанно обдумывающей жизнь сына, со спокойной деловитостью ведущей его к хозяйству, к деньгам. "Щеголиха" Анисья Чуваевой, "грешница", — обыкновенной бабой, желавшей своего бабьего счастья, в позднем расцвете ее любви к Никите.

Тьме в спектакле противостоял не один совестливый Аким, но целая группа людей. И Петр-Горбатов, живущий эпически-размеренной, исполненной труда жизнью, медлительный, справедливый. Жизнь и умирание его превращались в житие и смерть Крестьянина, неподвластного тьме. И собеседники-друзья: отставной солдат, пьяница-балагур Митрич, у Жарова — как бы единомышленник Акима с его неодобрением города, где "Бога забыли", и юная Анютка — Блохина с соломенными волосами, собранными в тонкую косичку, в голубом платке, — настоящая деревенская девчонка, любопытная и живая. Образ был верен быту, но бытом не ограничен. Тональность его определялась толстовской темой совести, исконной правды, живущей в детях, изначальной свободой от власти тьмы.

Центральной фигурой спектакля стал Аким Игоря Ильинского, кроткий, косноязычный мужичонка со своим присловьем "тае" — "не тае", везде последний — и в своей деревне, в мирских сходках , и в городе, где пробавляется самым низшим трудом "золотаря", чистильщика нужников и выгребных ям.

Он выделялся среди обитателей Петровой избы серой простой одеждой, но не заношенной, не оборванной, — в облике его не было тягостной бедности и приниженности. Аким появлялся на пороге избы в аккуратных лыковых лаптях на белых онучах-портянках. Из-под полушубка виднелся ворот выцветшей голубой рубахи. Совершенно такого же цвета его глаза, ярко голубые, отражающие небо — и выцветшие от возраста, от сиденья на дымной печи. Барда, которую он выгребает, словно бы не издает запаха: им не брезгуют дети, соседи — словно сам владелец Ясной Поляны работает вилами в хлевушке.

Артист был внимателен к бытовым мотивам жизни героя; простые "физические действия" наделял особым смыслом. Такова знаменитая его поза на печи, во время бабьей свары и пьяного хвастовства сына: "...сел спиной ко всему происходящему в избе и ни разу не обернулся, а только постепенно сжимался в комок, физически страдая от стыда и душевной боли..."[2].

Из наивности Акима, вызывавшей улыбку в зале, рождался юмор роли, но не превалировал в ней, сочетаясь с совершенно иным. Как есть люди абсолютного, врожденного слуха, так Аким был настроен на правду, и обмануть его невозможно, потому что понятия правды, совести и греха существовали для него в своем исконном значении, сосредоточившись в слове "Бог".

В спектакле чрезвычайно значительна была роль Никиты. Доронин ассоциировался у зрителей со своими театральными и киногероями, которые, преломляя старое амплуа "рубашечного героя", сливались в образ веселого, разбитного, с открытой душой молодого парня. Таков он был и здесь, лихач-кудрявич со своей добродушной силой и уверенностью в собственной неотразимости, — но и с равнодушием ("Мне-то что!"), и с легкостью клятвопреступления ("Очень просто"), началом его падения.

В картине "Загул Никиты" падение продолжалось. В этой гульбе — сочетание сытости, опьянения деньгами и "пропадания" Никиты, его тоски, которую не заглушает ни песня ("А мы пить будем и гулять будем"), — ни гармошка, которую он растягивает так отчаянно.

Следующая ступень — преступление, когда Никита спускается в погреб, принимая из рук Матрены ребенка; потом, чувствуя себя пропавшим, раскачиваясь, зажимает уши руками: "Как затрещат его косточки"...

Но Никита последнего акта — человек, назначающий себе наказание свободой выбора, проснувшейся наконец совестью. В покаянии его — свет, возникающий в непроглядной тьме.

Финальный акт подробно нетороплив. Живописно-пластическое решение его — фон для главного, что происходит в этой притушенной пестроте: конец, крушенье дома, семьи — и воскресение к новой жизни. Неизбежно покаяние Никиты перед Богом и перед своим отцом. Обращено к зрителям строгое и светлое лицо Акима, положившего руки на плечи Никиты, словно в "Блудном сыне" Рембрандта. Прижимая к груди его голову, тянет руку ввысь: "Бог-то, Бог-то, он во!" Сияет чистое небо; возносится к нему хор. Занавес медленно закрывается.

В спектакле Малого театра соединялись свобода и верность по отношению к Толстому. В нем было больше *открытия* пьесы, чем спора с ней. Для режиссера, как и для автора, в пьесе жила мечта о победе света над тьмой, о естественной, исполненной труда крестьянской жизни, в которую хотел уйти сам Толстой, — с разной однако мерой реальности этого. В пьесе — больше суровости и трагизма; Равенских же создавал особую сценическую реальность, с более светлой и яркой тональностью. Выверенность каждого движения в пространстве, каждого звука во времени сочетались здесь с цельностью, с внутренним единством. Сила искусства — то, что Толстой называл "средством общения", — соединяла сцену и зал. Изначальный интерес зрителей превращался в катарсис, в потрясение...

[1] *Равенских Б.* Наш замысел // "Власть тьмы" в Малом театре. М.,1957. С. 13.

[2] *Там же.* С. 12.

Е. Горячкина (Полякова)

"ОГЛЯНИСЬ ВО ГНЕВЕ" ДЖОНА ОСБОРНА

Труппа "Инглиш стейдж компани", в театре Ройял Корт. Лондон. 1956

Режиссер Тони Ричардсон. Художник Алан Тэгт.
Джимми Портер — Кеннет Хейг, Ричард Паско, Клифф — Алан Бейтс, Элисон — Мэри Юр, Хелена — Хелена Хьюз, Полковник Редферн — Джон Уэлш.

Спектакль стал событием в жизни английского театра, а Осборн — знаменем литературного направления, рассказавшего о "рассерженных молодых людях" послевоенного Запада. Здесь, в этой постановке, в счастливый и редкий миг, когда эстетические искания театра соединились с важной общественной темой, вспыхнула искра, которая вдруг все по-особому осветила.

В образе Джимми Портера, созданном Паско, жила гамлетовская неудовлетворенность миром и гамлетовская интеллектуальная энергия. Однако нервная тревога у Джимми Портера переходит в чувство постоянного раздражения против окружающих.

Джимми Портер — дитя похмельных послевоенных лет. Война выиграна, а жить стало еще хуже — кругом ложь, демагогия, мизерные мещанские заботы, скучные мещанские радости — кругом все постылое.

В сущности говоря, Джимми Портер — это маленький человек послевоенного призыва, не желающий пользоваться унизительными привилегиями, которые дает ему положение маленького человека.

Что значит для Джимми Портера перестать быть маленьким человеком? Прежде всего — вырваться из круга внушаемых обществом официально регламентированных понятий и приобщиться к идеям, которые выбираются по собственной воле. Нельзя недооценивать этого героического сопротивления молодой души общепринятой и тысячеустно повторяемой пошлости.

Но Джимми Портер становится человеком свободной мысли лишь для того, чтобы свободно высмеять мысли других людей. Понятия, которые внушает ему общество, фальшивы, поэтому он полагает, что всякие понятия, как только они приобретают обязательный характер,

делаются фальшивыми. Мир состоит для него из фарисеев и тех, кто ими обманут. Обманутых он ненавидит еще больше — ведь ему была уготована та же участь. Он оказывается в пустоте, где нет ни больших идеалов, ни маленьких иллюзий. Поэтому страшно затруднено общение Джимми Портера с другими людьми. Оно лишено какой бы то ни было созидательной цели. В то же время он боится одиночества и про себя благодарно отмечает каждый участливый взгляд. В глубине души он чужд индивидуализма, тянется к людям, хоть и не может с ними ужиться.

Мотив страдания от безыдейной жизни, от недостатка веры, который ощущается как подтекст всего значительного, что создано в послевоенном английском театре — от Оливье до Скофилда, — в образе Джимми Портера — Ричарда Паско стал главной темой.

Стиль своего спектакля Тони Ричардсон условно назвал "поэтическим натурализмом". По его словам, для этого стиля характерно соединение объективного изображения жизни и поэтизации интимных чувств обыкновенных людей.

"Натурализм" этого спектакля — в документальности скупых деталей, в типажном соответствии актера исполняемой роли. Жизнь изображается тут не приукрашенной, но и не деформированной, без театральных преувеличений и сложных иносказаний.

Драма героев разворачивается перед нами в обстановке самой обыкновенной. (Пока в квартире Джимми Портера кипят споры, его милая жена стоит в ковбойке с засученными рукавами и гладит белье; ее толкают, она обжигает руку.) Перед зрителем возникает до мелочей знакомая ему жизнь. Декорация показывает нам в натуре не только интерьер, где протекает действие пьесы, но и то, что примыкает к нему: часть крыши, наружную облицовку, квадрат хмурого неба — фрагмент мира, который начинается за этими стенами и кончается Бог знает где. Однако документальность воспроизведения действительности — лишь одна сторона этого стиля, его "натурализм".

Стиль, казалось бы, такой нейтральный по отношению к действительности, — на первый взгляд, его объективность проявляется лишь в лаконизме, с каким отобраны бытовые детали, — на самом деле выражает стремление искусства возможно глубже раскрыть духовный мир человека, обнаружить не только явные, житейские, легко угадываемые мотивы его поведения, но и скрытые, сокровенные, такие даже, которые сам человек может и не знать за собой.

Эта другая, главная черта "поэтического натурализма" — его "поэзия" — может обнаружиться лишь во времени, в ходе спектакля, по мере удаления от внешнего, бытового существования человека. "Натурализм" этого стиля развертывается главным образом в пространстве, а "поэзия" — во времени. Поэзия этого искусства состоит в раскрытии духовного общения людей, противостоящего механическому давлению жизни. Это стремление к искреннему, открытому, сочувственному общению, к братской солидарности — к тому, что Гёте называл "веселой общительностью", — дает себя знать в слове, но и помимо слова — в жесте, интонациях, "физических действиях" сценических персонажей. Этот пафос ничем не стесненного общения в известном смысле есть пафос свободы.

Так вот: если "натурализм" нового театрального стиля выражается прежде всего в документальности быта и типажности актеров, то его "поэзия" — в особом ритмическом построении спектакля.

Действие начинается в привычно завораживающем ритме будничной жизни. Ритм закрепляет ощущение достоверности, которое возникает при первом же взгляде на сцену. Постепенно, после того как зритель взят в плен этой монотонностью и, словно усыпленный ею, без подозрений отдается происходящему, ровный ритм вдруг начинает прерываться внезапными будоражащими взрывами.

Сочетание монотонности (быстрой или медленной — все равно), которая передает однообразие существования современного человека, с неожиданными взрывами, когда глубоко запрятанные духовные стремления человека вдруг прорываются наружу и заявляют о себе в самых бурных, неупорядоченных поступках, составляет главное своеобразие этого сценического стиля.

В спектакле, выдержанном в духе "поэтического натурализма", декорационная установка беспомощно неподвижна, принципиально неподвижна, — она одна на весь спектакль: движение создается здесь лишь за счет развития внутренних мотивов, вибрации настроения, оно рождается на фоне этой неподвижности, споря с ней, отталкиваясь от нее. И зритель взволнованно следит за этим движением, ощущая себя его прямым участником.

От актера "поэтический натурализм" требует не только полной достоверности и лаконизма деталей, но и особой импульсивности, способности к быстрому обострению чувств. Он требует лаконизма эмоционального: подтекст становится текстом лишь на считанные мгнове-

ния — в моменты эмоциональных взрывов, а вместе с тем все действие должно быть насыщено ожиданием этих взрывов, как насыщен воздух перед грозой. Наконец, от актера требуется известное пренебрежение к сюжету: умение преодолевать его.

Пафос "поэтического натурализма" — в обнажении конфликта между бытовым и духовным существованием человека.

Преодоление быта, абсолютизированного, властно-монотонного, требует искусственно будоражащих стимулов, некоего шока. В пьесе Осборна стихийно-биологический мотив, хотя и присутствует, но мало что решает. В сущности, он посторонний в пьесе, герой которой — свободно мыслящий человек, ополчающийся против общества прежде всего в сарказмах, достойных современного Гамлета. Но и Осборн не сумел обойтись без него. Он не нашел другого психологического мотива, который побудил бы героя к движению. Дело в том еще, что это движение замкнуто; герой кончает теми же сарказмами, которыми поражал в начале. Изменения происходят — и могут произойти — лишь в области сугубо личной, эмоциональной, чувственной. В режиссуре Тони Ричардсона и игре Ричарда Паско прекрасно раскрыто взаимодействие двух этих стихий — интеллектуальной и чувственной, социальной и биологической.

Сарказмы Джимми Портера не приводят к взрыву, хотя произносятся запальчиво: он сидит в кресле, в стороне от других, по видимости расслабленный, на самом деле неспокойный, напряженный. Его желчные выходки лишь сгущают атмосферу, в которой и без того хватает электричества. И герои, и зрители ждут взрыва, как молнии в предгрозье — опасливо и нетерпеливо. В спектакле копится энергия, которой не находится выхода. Выход ей только в страсти — в тайном, вдруг прорывающемся желании, в миг, когда Джимми Портер, готовый броситься с кулаками на женщину, разлучившую его с женой, оскорбившую его пощечиной, неожиданно заключает ее в объятия. Страсть могла бы стать оправданием жизни, с которой ему — он в этом убедился — не справиться, которую он может — на выбор — язвить или проклинать. В финале он снова с женой, опустошенный грозой, которая никому не принесла облегчения...

Через браваду обостренного прозаизма новое театральное поколение стремится не только освободить себя от традиционной поэзии, но и найти новую поэтическую правду, которая выросла бы из "натурализма" и отразила демократический дух современной жизни.

Театральной поэзии, удаленной от жизни, эстетизировавшей героя, одновременно респектабельного и исключительного, "новая волна" английского театра противополагает поэзию обыкновенной жизни обыкновенных людей.

Б. Зингерман

"НОСОРОГ" ЭЖЕНА ИОНЕСКО

Одеон-Театр де Франс. Париж. 1960

Режиссер Жан-Луи Барро. Сценограф Жак Ноэль. Композитор Мишель де Филиппо.

Домашняя хозяйка — Мари-Эллен Даст, Лавочница — Николь Ионеско, Жан — Вильям Сабатье, Беранже — Жан-Луи Барро, Официантка — Жан Мартель, Лавочник — Жан Мартэн, Старый господин — Робер Ломбар, Логик — Жан Паредес, Хозяин кафе — Ив Арканель, Дэзи — Симон Валер, Мсье Папийон — Мишель Бертэ, Дюдар — Габриэль Гаттан, Ботар — Режи Утэн, Мадам Беф — Симон Пари, Пожарный — Мариус Балбино, Мсье Жан — Марк Алфор, Жена мсье Жана — Франсуаз Дебрэ, Соседи — Антуан Фонтэн, Негро Верди.

Под заливистый перезвон колоколов, который парижане обычно слышат по воскресеньям, занавес театра Одеон идет вверх. Колокола еще продолжают гудеть, а зрители, пришедшие 20 января 1960 года на новый спектакль Барро, уже второй сезон возглавляющего вторую, после Комеди Франсез сцену Франции, видят совершенно заурядную, типичнейшую картину. Небольшая площадь, улицы, лучами разбегающиеся вокруг дома с надписью "Бакалея", столики небольшого кафе. Жара. Воскресный день. Слепящий белый свет, и, кажется, что видны вибрации горячего воздуха. Сцену пересекает женщина — обыкновенная домашняя хозяйка с кошелкой в руке, другой рукой она бережно

прижимает к себе живую кошку. Все это так узнаваемо и достоверно, что зритель уже полностью верит в происходящее.

Ионеско сам порекомендовал Барро художника Жака Ноэля, который оформлял все другие постановки его пьес в Париже. Режиссер нового спектакля, Барро внимательно вчитывается в текст пьесы, но ремарки Ионеско получают какое-то иное, слишком реалистическое воплощение на сцене "Одеона". Чересчур яркое южное солнце так накаляет воздух, что совершенно естественным кажется появление на сцене двух людей, один из которых, Беранже, просто умирает от жажды. Его играет сам Барро.

Высокий, худощавый, с измученным лицом, в каком-то мешковатом мятом пиджаке, в мягкой бесформенной шляпе[1], которую он все время вертит в руках. Руки Беранже-Барро живут вообще отдельной сложной жизнью. Они мучаются, не могут найти себе места, и когда вдруг Беранже вспоминает, что он не один, а на площади, в кафе, в компании со своим приятелем Жаном, руки непроизвольно тянутся к узлу галстука, поправляют то, что так хотелось бы с себя сорвать. Один жест Барро делает ненужными слова Беранже. Вообще Беранже — Барро совершенно диссонирует с общей узнаваемой атмосферой летнего кафе. При всей типичности первых сцен, при всей узнаваемости персонажей, здесь собравшихся, по-настоящему подлинным оказывается один Беранже. Весь первый акт он вяло сидит, покачиваясь на стуле, будто сам оказывается зрителем событий этого солнечного утра. Тягучий голос диссонирует с короткими энергичными фразами Жана. Барро намеренно подчеркивает наивность и незащищенность реакций Беранже, он как будто слегка запаздывает с ответом, пугаясь и удивляясь своим мыслям. И в этом беспокойном и одиноком чудаке, который "корпит изо дня в день на службе по восемь часов и... в субботу вечером чувствует себя таким вымотанным"[2] каждый зритель узнает себя, и с этого момента отождествляет себя с Беранже. Вот тогда, по замыслу режиссера Барро, и обстановка, и люди в кафе вдруг начинали видеться глазами Беранже, и зритель сразу замечал их некоторую искусственность, театральную реалистичность. Эту зрительскую реакцию Барро точно выстраивал, чтобы последовательно воплотить свое понимание пьесы Ионеско.

"Кроме использования абсурдной формы языка (в частности, в первом акте), там обнаруживается природная жила Мольера и чувственный юмор Ч. Чаплина. Наиболее серьезное и симпатичное в "Носороге", это дыхание, которое есть Радость и Смех"[3]. И Барро-режиссер

последовательно выстраивает комедийное, ироничное действие спектакля, с которым поначалу мягко, а с развитием сюжета все острее и глубже вступает в противоречие персонаж Барро-актера.

Из растерянного и помятого жизнью чудака он превращается в трагического героя, сильного духом Сида, превозмогшего самого себя. Режиссер чутко уловил и довел до совершенного звучания идеально уравновешенный конфликт пьесы, воплотив его в блестящем классическом построении спектакля.

Комическая стихия мягко, но явственно заявляет о себе уже с первых сцен спектакля. Постепенно, от мягкого юмора, который звучит в недовольном комментарии лавочницы, мимо которой проплывает домохозяйка с кошкой, до первых сатирических интонаций, когда первое появление носорога шокирует всех, кроме Беранже, находящегося в центре событий, но не замечающего ничего, комедия набирает силу. Апогеем становятся сцены перекрестных диалогов Логика со Старым господином и Жана, поучающего Беранже. Они ведутся в синкопирующих ритмах Рудзанте.

Беранже. Я сам иногда спрашиваю себя: существую я или нет?

Жан. Вы, дорогой мой, не существуете, потому что вы не думаете. Думайте и будете существовать.

Логик. Все кошки смертны. Сократ смертен. Следовательно, Сократ — кошка.

Старый господин. И у него четыре лапы. А ведь верно, моего кота как раз и зовут Сократ[4].

Ионеско не завершает мысль, каждый раз выводя ее на новый смысловой виток. Это восходящее движение диалога Барро решает в традициях буффонады комедии дель арте, с легкостью выворачивает наизнанку картезианскую основу французской культуры. Ритм сцен нарастает, диалог становится перекрестным, стремительным и доходит до кульминации, когда все начинают говорить одновременно. Страшный переполох — задавлена кошка. Теперь Барро замедляет действие, и сцена, в которой активно обсуждается, сколько же было рогов у носорога и какой это было именно носорог, азиатский или африканский, сопровождается торжественным медленным уходом домохозяйки, Дэзи и официантки, хоронящих кошку. В конце первого акта режиссер мягко ставит точку — звучит колокол и через опустевшую сцену быстро проходит вереница девочек, идущих от воскресной мессы.

Извлекая юмор из повседневной жизни, Барро также неторопливо выстраивает второй акт. Типичнейшая французская контора, с типичнейшими служащими Ботаром и Дюдаром, споры которых постепенно начинают напоминать фарсовый обмен репликами между белым и рыжим клоуном. Начальник Месье Папийон[5], так непохожий на бабочку, в своем строгом, солидном темно-синем костюме, с ленточкой ордена Почетного легиона в петлице, сурово отчитывает Беранже, который с лицом Пьеро в последнюю минуту проскальзывает в дверь конторы, строго руководит ситуацией, когда под напором носорога рушится лестница. Папийон все принимает как должное и не удивляется ничему, беспокоясь прежде всего о бумагах и письмах. И уже не юмор, а злая хлесткая сатира заявляет в спектакле свои права. Зрителю уже не смешно, а страшно, когда на глазах потрясенного Беранже, пришедшего навестить заболевшего друга, Жан превращается в носорога. Всю эту сцену Беранже-Барро проводит неподвижно, он в потрясении прирастает к двери квартиры, а мимо него с ревем мечется от кровати к ванной комнате Жан. После очередного выхода из ванны его кожа все больше и больше зеленеет, а шишка на лбу вырастает в настоящий рог, ноги выгибаются, походка становится деревянной, сапожной щеткой она начинает водить по груди, похожей на панцирь, и, наконец, срывая с себя пижамную кофту, с воем бросается на Беранже.

Третье действие — пространство Барро-актера. Смех уже не уместен. Страшная болезнь — риносерит — охватила всех. "Из честных людей вышли честные носороги"[6] — задумчиво говорит Беранже. Одинокий хрупкий герой Барро оказывается перед сложнейшим внутренним конфликтом, в котором сгущается смысл всей французской — и шире, европейской — культуры. Работая над спектаклем, Барро сформулировал его так: "Носорог" Ионеско — это символическая история фашистского угнетения, но это также политическая критика всех ограниченных закостеневших правительств, которые бросают лозунги, распространяя глупость,... более того, в плане индивидуальном, это болезнь всех тех, кто поражен посредственностью, комплексом неполноценности и чувством вины"[7].

Режиссер последнее действие спектакля превращает в трагедию, предлагая герою Ионеско сделать выбор. Просыпаясь, Беранже с ужасом проводит рукой по лбу и, не обнаружив рога, быстро закрывает окна. Меняется весь ритм действия. Звучит мягкая загадочная мелодия и в оконных простенках появляются головы носорогов. Призрачный

фантастический свет льется сверху, подчеркивая странную грацию носорожьих голов, рядом с которыми портреты в рамках выглядят неуклюжим уродством. Начинается искушение Беранже. Длинный монолог Беранже Барро сопровождает безукоризненной пластической партитурой. Чувство рождает жест, который закрепляется в слове. Беранже пытается подражать носорогам, он резко отворачивается от зеркала, закрывая лицо руками. Пластика становится рваной, судорожной. Прыжок, и Беранже оказывается на середине сцены, один на один вступая с миром в неравный бой. Он уже сделал выбор, и слова не имеют значения. Барро пластически подчинил себе все пространство. Как всегда во французской культуре, смыслом, целью и причиной является человек. Человек творит мир.

Барро сотворил этапный спектакль в истории театра абсурда. Впервые абсурдистская пьеса шла не на маленькой сцене экспериментального парижского театра, а на подмостках "Одеона". Драматургии абсурда оставалось покорить последний рубеж — "Комеди Франсез".

[1] Зрители, конечно, не знают, что и пиджак, и шляпу Барро позаимствовал у самого Ионеско, долго присматриваясь к его манере одеваться и держать себя.

[2] *Ионеско Э.* Носорог. СПб.,1999. С. 152.

[3] *Барро Ж. Л.* "Точка зрения по поводу "Носорога". Материалы из архива Ж.-Л. Барро, хранящегося в Париже, в C.N.R.S. Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle (UPR 12), и любезно предоставленные Б. Пикон-Валлэн.

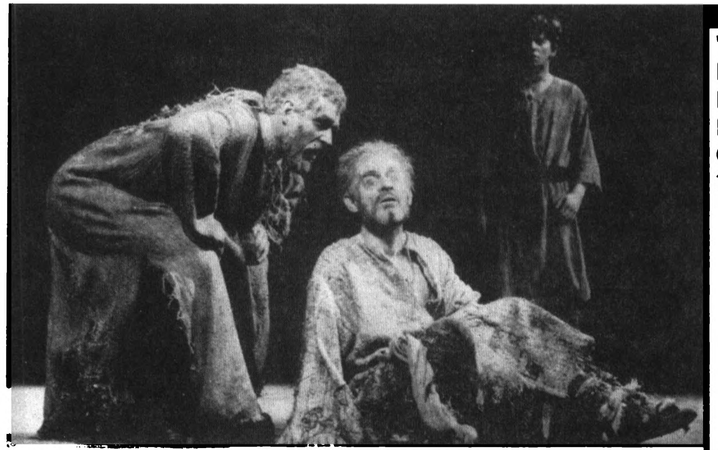
[4] *Ионеско Э.* Носорог. С. 164.

[5] Un papillon переводится с французского как " бабочка".

[6] *Ионеско Э.* Носорог. С. 233.

[7] Цитируется по архивам C.N.R.S. Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle (UPR 12).

Е. Дунаева



"Король Лир".
Реж. П. Брук.
Королевский
Шекспировский теат|
Стратфорд-на-Эйвон
1962



"Вечно живые".
Реж. О.Н. Ефремов.
"Современник".
Москва. 1964



"Франкенштейн".
Реж. Дж. Бек,
Дж. Малина.
Ливинг-театр.
Париж. 1965



"Мещане".
:ж. Г.А. Товстоногов.
БДТ.
Ленинград. 1966

"КОРОЛЬ ЛИР" ВИЛЬЯМА ШЕКСПИРА*

Королевский Шекспировский театр. Стратфорд-на-Эйвоне. 1962

Постановка и сценография Питера Брука.
Лир — Пол Скофилд, Корделия — Дайяна Ригг, Регана — Пейшенс Кольер, Гонерилья — Айрин Уорт, Шут — Алек Маккоун, Кент — Том Флеминг, Глостер — Алан Уэбб, Эдгар — Брайен Мерри, Эдмунд — Иэн Ричардсон, Корнуэлл — Тони Черч, Олбэни — Питер Джеффри.

Спектакль Шекспировского театра играется сосредоточенно и беспощадно. Романтическим преувеличениям и недомолвкам тут места не оставлено — все оголено, как оголена сцена, освещенная рассеянным, жестоким светом, ни тебе бликов, ни таинственной темноты.

Обширное, геометрически правильное и пустынное пространство, ограниченное сзади тремя серо-белыми плоскостями; прямоугольные полосы ржавого железа, свисающие с колосников; два бревна с острыми зубьями, образующие заградительные ворота; серые куртки, грубые рубахи, кожаные плащи — все напоминает времена древние и нынешние, мифический железный век и недавние годы всемирных войн и фашистских концлагерей. Современное прочтение трагедии достигается с помощью ее архаизации.

---

* Печатается по: *Зингерман Б.* Шекспировский театр в Москве // Театр. 1964. № 8. Дается в сокращении.

Брук критически комментирует современность через прошлую эпоху, и чем она древнее, тем "эффект отчуждения" становится сильнее. Связь с Шекспиром устанавливается кружным путем — через удаленные от нас праисторические времена, деловитые и простодушные в своей жестокости. При всем том Брук не стремится приурочить свой спектакль к какой-либо определенной эпохе, время сценического действия у него многозначно: эпохе Возрождения оно принадлежит столько же, сколько эпохе евангельской или современной. В своих исторических опосредствованиях Брук слишком далеко не заходит — они являются лишь предварительным условием действия, придавая обобщенность мотивам спектакля; сами эти мотивы носят сугубо современный характер.

Трагические персонажи предстают перед зрителем не в качестве вельмож и простолюдинов, но как палачи и жертвы, охранники и узники, обманщики и обманутые. При этом специально подчеркивается, что перед нами был властелин — и вот он уже нищ, наг, бесприютен. Насильник и его жертва местами меняются быстро. В мире, который нам показан, нейтральных состояний не существует, человек может быть только гонителем или гонимым, владыкой или рабом. (Король Лир этого не понимает, поэтому и от престола отказывается).

Положение, которое персонаж занимает в данное мгновение, весьма непрочно — у каждого под плащом грубое исподнее. Стоит совлечь с Лира и Глостера кожанки — и их не отличить от любого встречного-поперечного. Из благородного, ухоженного юноши Эдгар на наших глазах пореображается в грязного горемыку, чтобы в карающем финале выйти на поединок в гордых рыцарских доспехах. И даже слуги, составляющие свиту главных действующих лиц, предстают по отношению к ним в различных ролях — попеременно: то они защитники, то палачи. Один из них, жертвуя собой, заступается за подвергнутого пытке Глостера, другие равнодушно толкают ослепленного старца. Отношения у всех со всеми самые двусмысленные, зыбкие, готовые к изменению и преодолению самих себя. В спектакле нет романтических кульминаций, потому что главное для режиссера — непрерывная, текучая смена отношений и состояний. Действие "Короля Лира" развивается у Питера Брука с неумолимой и коварной диалектикой, как "Кавказский меловой круг" в Берлинер Ансамбле.

Трагическое действие движется в напряженно-замедленном, гневно-заторможенном ритме, в сосредоточенной, пустынной тишине, освещенное ровным, тусклым светом, бесстрастным, как приговор, как

взор соглядатая. Герои не питают обманчивых надежд, но и не просят у судьбы снисхождения и от нас не требуют сочувствия. Брук стремится пробудить в нас не страх и сострадание, а внимание.

Постепенно из этого мерного и тягостного верчения превратностей извлекается главный мотив спектакля, полемический по отношению к старой романтической традиции.

Великие трагики-романтики давали Лиру полную свободу воли: герой падал жертвой собственного простодушия или собственных причуд, он был окружен ореолом исключительности и сам создавал ситуации, в которых потом приходилось бороться и страдать.

В спектакле Питера Брука трагические герои находятся в ситуации изначально заданной, существующей задолго до того, как они собираются принять то или иное решение. Лир, Глостер, Эдгар, Эдмонд действуют мужественно, без промедлений, но порой словно бы нехотя, не совсем по своей воле, без достаточного энтузиазма — некие могучие внешние силы влекут их за собой. Внешний мир трагедии, существующий раньше героев и помимо героев, представлен в спектакле скупо: показана не буря, но знак бури — громыхающие листы железа, не битва, но знак битвы — звуки лязгающих за сценой мечей (лаконичной обобщенности оформления Брук учился у Крэга — он сам об этом много раз говорил). Но как ни скудно показан этот объективный исторический мир, он выглядит в спектакле необыкновенно могущественным.

Антиромантический пафос спектакля заключен, таким образом, не столько в его манере — суровой и сдержанной, — сколько в этом ограничении случайности и индивидуалистической свободы воли. В мире, возникающем на сцене, господствует одна только необходимость. Мир этот жестко детерминирован. И уже не только зрители, но и действующие лица ощущают его деспотическую, сумеречную власть.

Даже Эдмонд (Иэн Ричардсон), с его умом, энергией, самонадеянным цинизмом, чем дальше, тем больше линяет, постепенно теряя свободу действий. Интрига, начатая с таким упоением, приводит его на вершину успеха, но и связывает по рукам и ногам: в конце концов, он вынужден выбирать между Гонерильей и Реганой — обе ему не симпатичны. Последние свои злодеяния он совершает как бы по инерции, по внешней необходимости, без прежнего воодушевления. Ему становится почти что скучно. Поэтому он и гибнет в поединке с Эдгаром.

И Гонерилья (Айрин Уорт) с ее царственным высокомерием, железной волей, сильными страстями ополчается на Лира как бы не по

своей злой воле, а волей обстоятельств, она жалеет отца, боится его проклятий и все-таки выживает его из своего дома.

Мир, в котором действуют герои спектакля, жесток вдвойне: лишая людей индивидуальной свободы, свободы воли, он одновременно их разобщает, обрекает на одиночество. С мотивом одиночества связаны две главные сцены спектакля.

Когда ослепленный Глостер, шатаясь, встает с ложа пытки, один из слуг походя бросает ему на голову тряпку, другой его равнодушно толкает, он никого не занимает. Как будто не ему только что вырвали глаза, как будто его и нет вовсе. Шатаясь, согнувшись в три погибели, Глостер бредет в глубину сцены. Медленно гаснет свет, и на этом кончается первая половина спектакля.

В сцене встречи слепого Глостера с безумным Лиром — где-то в поле, в пыли придорожной — нам демонстрируется последняя степень человеческой заброшенности и беззащитности. Беззвучно рыдает сломленный несчастьями Глостер, скорбно пергаментное лицо Лира. Глостер помогает своему королю снять сапоги, а Лир склоняется над старым товарищем, бережно обнимает его поникшую седую голову и предлагает ему свои глаза. Людские отношения здесь обнажены до крайности, и тем знаменательнее, что нам открывается не только их трагическая жестокость, не только страх и отчаяние, но и высокие чувства сострадания и человечности.

Пол Скофилд привносит в спектакль свою актерскую тему — тему человека возвышенных идеалов, принужденного жить в чужой ему среде, обреченного на одиночество.

Как только Лир появляется на сцене, видно, что он далек от своих придворных и своих дочерей. Он идет к трону сутулясь, ни на кого не обращая внимания. Он говорит и слушает, ни на кого не глядя, ко всем равнодушный. У него усталое бледное лицо и глаза человека с утомленной душой. Гордый ответ Корделии он поначалу выслушивает так же безучастно, как льстивые слова ее сестер. Он — военный человек, и он от всего устал; он подает в отставку и требует не чувств, а пристойного, положенного по уставу церемониала. Корделия этот церемониал нарушает, вынуждая его к активным действиям, от которых он именно и хотел бы освободиться. Отставка должна придать законные формы его отчуждению от окружающих, освободить от последних обязанностей, которые его с ними связывают. Общество, в котором король прожил жизнь, теперь его только утомляет. Он ничего не может

дать этому обществу и от него ничего не хочет — только бы освободиться. Он хочет расстаться со своими обязанностями, а поскольку это можно сделать, лишившись прав, то он и с правами расстается.

Сопоставляются и приходят в столкновение две эпохи, два поколения: Лир со своим отрядом ветеранов и двор его дочери, объятый суетными и тайными страстями, с этой мрачной и чувственной Гонерильей, безвольным герцогом Олбани, пытающимся быть порядочным, с дворецким Освальдом — трусом, подхалимом, рабом. Враждебный мир начинает открываться Лиру с Освальда; старый король с усмешкой смотрит на лощеного холуя новой формации — таких он еще не видел. А Гонерилья смертельно боится удалых конников отца, веселых, храбрых, бесцеремонных. В любой миг они могут разнести ее замок. Они явились из другого, уже не существующего, пугающего ее мира. И мы видим, что дурное предчувствие, "классовое чутье" ее не обмануло: стоит обидеть Лира, стоит старому командиру нахмуриться — и тут же падает наземь сбитый ловким толчком Освальд, опрокидывается тяжелая мебель, грохочут, как снаряды, тяжелые оловянные кружки.

Противопоставление старой героической эпохи и новых времен находит опору в самом Шекспире; оно проходит через все сцены — до самых последних слов Эдгара, завершающих трагедию:

"Все вынес старый, тверд и несгибаем,
Мы, юные, того не испытаем".

В спектакле эти слова произносятся со значением.

Порой кажется, что в трагическом герое Скофилда есть что-то от "старика" Хемингуэя — эта потертая кожанка, седая стрижка, короткая борода, эта подтянутость, сдержанность чувств, страсть к охоте и даже эта плоская фляга со спиртным, к которой он так деловито прикладывается.

Лир Скофилда — это мужественный и бескомпромиссный герой, одинокий на склоне лет в новых обстоятельствах истории, в новом окружении. Его трагедия, трагедия героя "Там, за рекой..." Хемингуэя, только рассказанная куда более жестоко — без всяких надежд на спасение в поздней любви или охотничьих утехах.

Джимми Портер — герой пьесы Осборна "Оглянись во гневе" — с горечью вспоминает о своем отце, как тот отправился в Испанию, как, истерзанный, больной, вернулся домой и как одиноко умирал, окруженный непониманием родственников.

Так вот, исполнение Пола Скофилда — это реквием по отцу Джимми Портера, по Хемингуэю, сочиненный представителем нового поколения. На героев ушедшей эпохи Скофилд смотрит со стороны, любовным и трезвым взглядом, он их оплакивает и судит.

Тема человеческой отчужденности и одиночества, изложенная Бруком в самом общем виде, была развита Скофилдом в том смысле, что это одиночество старого бойца, желающего расстаться с обществом, которому он столько послужил и которое ему опротивело, его опустошило, чтобы провести остаток дней среди природы, в кругу друзей-ветеранов, охотясь и бражничая. И, как обычно бывает в таких случаях, из этого ничего не вышло.

Он забыл (или не знал), что в этом обществе можно быть только властителем или рабом. Перестав распоряжаться чужими судьбами, он перестал распоряжаться своей собственной судьбой. Потеряв право посягать на свободу других людей, он потерял свою собственную свободу. Он захотел порвать все связи с опостылевшим ему обществом, но вместо старых завязались новые отношения — только теперь ему была уготована участь подчиненной, страдающей стороны.

Познание мира не приносит ему ни желанной свободы, ни новой веры. Так он и умирает, научившись состраданию, но никому ничего не простив — ни себе, не другим, ни самому Богу, отнявшему у него Корделию, — ни с чем не примирившись в этом жестоком, лишенном надежды мире.

Этот мир утомил его до смерти.

Б. Зингерман

"ВОЙНА РОЗ"

Композиция в двух частях по драматическим хроникам Вильяма Шекспира

Королевский Шекспировский театр. Стратфорд-на-Эйвоне. 1963

Режиссеры: Питер Холл, Джон Бартон и Фрэнк Эванс. Художник Джон Бьюри. Король Генрих VI — Дэвид Уорнер. Королева Маргарита — Пегги Эшкрофт, Бедфорд — Джон Уэлш, Бофорт — Клиффорд Роуз, Сомерсет — Джон Хас-

си, Йорк — Доналд Синден, Саффолк — Майкл Крейг, Уорик — Брюстер Мейзон, Толбот — Дерек Смит, Герцогиня Глостер — Черри Моррис, Дофин — Дерек Уоринг, Жанна д'Арк — Дженет Сузман, Эдуард Йорк — Рой Дотрис, Кларенс — Чарлз Кей, Ричард — Ян Холм, Бекингем — Том Флеминг.

В 60-е годы мировая сценическая история Шекспира переживала радикальный поворот, одним из первых и самых ярких явлений которого стала "Война Роз", поставленная на сцене Королевского Шекспировского театра (1963) композиция по трем частям шекспировской хроники "Генрих VI" и "Ричарду III". Через год, в дни шекспировского юбилея, театр показал две части "Генриха IV" и "Генриха V". Взятые вместе, спектакли сложились в огромное историческое полотно, полное актуального смысла.

Режиссеры Питер Холл и Джон Бартон интерпретировали хроники молодого Шекспира как произведения современного политического театра. Пьесы, воспринимавшиеся традиционным театром как повод для красочных зрелищ во славу британского прошлого, были в глазах молодых режиссеров Шекспировского театра первым предвестием сегодняшней документальной драмы. Театральному царству шелка и бархата, патетических жестов и благозвучных голосов "Война Роз" бросала прямой вызов. Постановщики, с чьих уст не сходило имя Бертольта Брехта, стремились прорваться к лежащей за шекспировскими текстами действительности, услышать и передать шум живой жизни, грохот войны, — и в то же время обнажить логику движения истории, открыть в произведениях классика смысл, который может быть понят только в свете позднейшего исторического опыта. Война Йорков и Ланкастеров помогала осознать драмы Второй мировой войны. И напротив, в прошлом ровесники "сердитого" поколения искали подтверждения универсальности собственных коллизий.

Композиция сосредотачивалась вокруг политических тем — война, власть, государственное насилие, в ней шла речь о повторяющихся схемах истории. Открытый взгляду механизм фабулы представал как иронический в своей неотвратимости ход исторического целого.

Питер Холл, Джон Бартон и сценограф Джон Бьюри заключили шекспировские сюжеты о политических страстях, интригах, страхе,

ненависти и насилии в обнаженное пространство космически холодного мира, сложенного из металлических глыб, отливавших тусклым блеском.

Грозное гулкое пространство, в котором критикам виделось то некое чудовище с железными челюстями, то бункер, способный выдержать удар атомной бомбы, то гигантская стальная клетка, заключало в себе образ равнодушного к всему человеческому вселенского механизма истории, устройства которого не дано ни понять, ни изменить ни тем, кто бьется за власть, ни тем, кто надеется от этих битв уклониться. Все они обречены быть вовлеченными в работу этой безжалостной машины, стать по очереди палачами и жертвами.

Центр почти пустых подмостков занимал огромный, окованный железом стол государственного совета. Люди, сидевшие за ним, один за другим исчезали, на смену им являлись другие, победители становились побежденными, — и вновь сменялись люди за столом — сидели на тех же скамьях и стульях, в тех же позах, теми же голосами произносили схожие слова о благе нации и коварстве предателей — что тот солдат, что этот. К финалу стульев оказывалось больше, чем людей — за столом некому уже было сидеть.

Время истории словно застывало в бездвижности — о ходе его говорил разве что вид стальных доспехов, сиявших в начале "войны Роз" и покрытых ржавчиной в конце.

Критики писали об "ужасающем реализме" батальных сцен спектакля. Не эффектные поединки в духе Вальтера Скотта, а страшные потные схватки, с проклятьями и хриплыми криками; тяжелые топоры, двуручные мечи, грохотавшие по обитому железом полу и со свистом рассекавшие воздух в миг битвы. Сражающиеся рыцари напоминали молотобойцев — тяжек труд убийства.

Зверства, ставшие буднями. "Держа в руках отрубленную голову врага, Уорик интересовался с профессиональным любопытством: Кто сделал это? — обыденщина, из которой сделан мир"[1]. Тело Клиффорда, деловито, как в мясницкой, расчленяемое врагами. Описанный всеми критиками жутковатый всплеск, когда Кларенса топят в бочке с мальвазией. Моменты оглушительной тишины, вдруг сменяющие грохот боя: в финале "Генриха V" победители спешили убраться прочь — внезапно наступившая тишина их смертельно пугала.

На подмостках представал мир, полный лязга, скрежета, предсмертных хрипов и нескончаемого кровопролития, образ войны, уви-

денной не из романтической дали, а лицом к лицу, глазами поколения, чье детство пало на военные годы, поколения, отвергшего героические сантименты отцов.

Шумному пиру торжествующей силы в "Войне Роз" противостоял лишь один герой — "неуклюжий гигант с лицом подростка"[2], осторожно ступавший по земле в своих огромных неуклюжих башмаках. Роль короля мученика Генриха VI сыграл юный Дэвид Уорнер. Этот Генрих, писал критик — "святой идиот Достоевского". Его выбор — не сопротивление, а отказ от участия. "Он встречал каждое несчастье с полным отсутствием протеста и негодования". Когда Глостер приходил, чтобы убить короля, он не встречал ни следа сопротивления. Генрих с какой-то покорной готовностью, отдавал себя убийце. Умирая, он обменивался с ним прощальным поцелуем. Со вздохом облегчения он отрясал прах мира от ног своих.

Кровавое колесо исторического механизма описывало круг за кругом, всякий раз возвращаясь к началу. Воцарение юных монархов в финале хроник, наперекор Шекспиру, не должно было внушать надежду на спасительные перемены, на выход из кровавой бессмыслицы: так было, так есть, так будет. Питер Холл доказывал, что приход к власти молодого Ричмонда в конце "Ричарда III" не изменил к лучшему судьбу нации: в духе этой идеи и была поставлена финальная сцена цикла.

Популярные в интеллектуальной среде Европы 60-х годов историко-детерминистские схемы, на которых Холл выстраивал философию "Войны Роз", не могли до конца подчинить себе театральную материю спектакля. Они противоречили британской нелюбви к абстракции, вкусом к отдельному, частному, влечением к плоти жизни в ее непосредственном течении, свойственному английским актерам чувству почти физической вещественности поэтического слова. Все теоретические рассуждения о людях как беспомощных пешках в абсурдной игре исторических сил казались несущественными, когда на сцену выходили "две команды настоящих мясников"[3] — благородные лорды Ланкастеры и Йорки, когда, казалось, все подмостки заполнял собою Эдуард — Рой Дотрис — "беспутное, жестокое, ревущее существо, чья животная энергия клокотала одинаково жарко, был ли он в своем золотом панцыре на поле боя или в постели со своей шлюхой"[4]; или когда "огненно-рыжий Перси, хохоча, летел на противника с гигантским, страшно звенящим двуручным мечом"[5].

"Скелет" детерминистских конструкций был покрыт в спектакле мощной живой плотью. Она-то и составляла главный источник театрального обаяния знаменитой постановки, причину сильного и долговременного воздействия, которое "Война Роз" оказала на сценическую судьбу шекспировской драмы в Англии и во всем мире.

[1] The New Statesman. 1964.7.08.
[2] The Sunday Telegraph. 1963.12.06.
[3] The Financial Times. 1963.18.08.
[4] The Sunday Telegraph. 1963.12.06.
[5] The Times.1964.17.04.

А. Бартошевич

"ОТЕЛЛО" ВИЛЬЯМА ШЕКСПИРА

Национальный театр. Лондон. 1964

Режиссер Джон Декстер. Художник Джослин Херберт.
Отелло — Лоренс Оливье, Яго — Фрэнк Финли, Дездемона — Мэгги Смит, Брабанцио — Мартин Бодди, Родриго — Майкл Ротвелл, Эмилия — Джойс Редман, Дож — Гарри Ломэкс, Грациано — Эдвард Кэддик, Бьянка — Мэри Миллер, Лодовико — Кеннет Макинтош, Монтано — Эдвард Харвик.

Новорожденный — он был создан в 1963 году — Национальный театр нуждался в том, чтобы на его подмостках произошло крупное театральное событие, которое оправдало бы его название, снискало бы ему мировую славу, и, о чем глава театра Лоренс Оливье очень заботился, помогло бы Национальному театру устоять в скрытом, но остром состязании с Королевским Шекспировским театром, который переживал в 60-е годы лучшее время своей истории.

В юбилейном 1964 году было ясно, что нужно ставить Шекспира. Кеннет Тайнен, литературный советник Оливье, настаивал на "Отелло". Оливье, разумеется, должен был выступить в роли Мавра, единственной великой шекспировской роли, которую он еще не играл. Перед

войной в театре Олд Вик актер сыграл Яго. Но Отелло он не играл никогда. Оливье сознательно избегал этой роли по соображениям чисто актерским: в этой трагедии, считал он, есть только одна настоящая роль — Яго. Вся пьеса принадлежит ему. Он действует, он наступает. Отелло же отступает и уступает. Какой интерес играть лицо страдательное, точку приложения энергии другого персонажа, служить поводом для самоутверждения другого актера? Когда наконец под натиском Тайнена и давлением обстоятельств Оливье согласился играть эту роль, он первым долгом отверг все предложения позвать на роль Яго какую-нибудь знаменитость (речь шла, например, о Майкле Редгрейве). Роль Яго получил молодой Фрэнк Финли, прежде не игравший в Шекспире ничего, кроме второго могильщика в "Гамлете". Многие потом осуждали Оливье за себялюбие и злоупотребление властью. По общему мнению, Яго — Финли, узколобый унтер-офицер, мелкий интриган, не был достойным противником мощного Отелло — Оливье.

Впрочем, это неравенство масштабов отчасти диктовалось режиссерской концепцией.

Режиссер Джон Декстер видел в "Отелло" драму несовместимости цивилизаций. Эту идею молодой постановщик стремился осуществить с характерной для театра тех лет наглядностью. Рецензенты с энтузиазмом описывали сцену, в которой Отелло срывал с груди и отбрасывал прочь крест — символ его связи с христианским миром. Пытаясь войти в мир чужой культуры, Отелло сам оказывался кузнецом своего несчастья — нечего черному язычнику было делать в белой христианской Венеции. Но и сам христианский мир мало что мог противопоставить первобытному варварству. Венеция, какою она представала на подмостках, из города художников и кондотьеров давно превратилась в город бюрократов, казенных людей со стертыми лицами.

Ничтожество этого Яго отражало безличие этой Венеции.

Готовя Отелло в интерпретации, напоминавшей об известной киплинговской максиме ("Запад есть Запад, Восток есть Восток, и вместе им не сойтись"), Оливье мог с полным основанием опасаться болезненной реакции защитников прав черных. Ничего, однако, не последовало. Публика видела, что Оливье волновала вполне "беспартийная" задача — сотворить из своего тела и духа дух и плоть другого человека, преобразиться в него и заставить людей почувствовать, что этого прекрасного и глуповатого негра актер любит как самого себя, нисколько при этом себя с ним не отождествляя.

Разрывая с традициями романтического театра, Лоренс Оливье сыграл трагическую роль Отелло как роль характерную — иначе и не могло быть после траги-гротескного Арчи Райса в осборновском "Комедианте", роли, которая позволила актеру — классику заговорить на одном языке с театральным поколением "рассерженной молодежи".

Оливье смотрел на Отелло с отрезвляющей дистанции, не без сострадания, но и не без иронии. Он не спешил к нему на помощь, но и не торопился его осудить. Он не оправдывал и не обвинял, он хотел понять этого "другого", проникнуть в его мир — так, как хирург проникает в тело оперируемого.

Не теряя ясности отчуждающего взгляда, Оливье последовательно превращал себя в "другого", дюйм за дюймом влезая в его черную кожу.

Он начал с голоса. У Отелло, казалось ему, должен быть глубокий, рокочущий бас — "цвета темного бархата". В его воспоминаниях рассказано, как он неделями "ревел как бык" — то на берегу моря в Брайтоне, то в маленьком репетиционном помещении Национального театра. Путем многодневных занятий он сумел опустить свой баритон на целую октаву.

Тембральный диапазон его Отелло был неправдоподобен — от мягких низких "польробсоновских" нот до звенящего металла баритональных верхов, пронзающих воздух, как пущенная с тетивы стрела.

С каким акцентом говорит шекспировский мавр? Вопрос покажется странным всякому, кто не смотрит на Отелло как на характерную роль (и, добавим, тому, кто не принимает в расчет болезненной чуткости англичан к речи как части социальной характеристики человека, иногда определяющей его судьбу). У Оливье Отелло, негр, поселившийся в "белой" Венеции, говорил примерно так, как говорят поанглийски живущие в современном Лондоне черные выходцы из Вест-Индии. Отелло, убежденный, что вписался в "белый" мир, что стал одним из венецианцев, на сцене выдает себя каждым своим словом: краска, подчеркивающая дистанцию между черным полководцем и венецианцами и — между Отелло и актером, его играющим.

Слово "Moor" у Шекспира допускает, как известно, два толкования: собственно мавр и негр; черных в елизаветинской Англии называли тем же словом, еще не придумав другого. Выбор между двумя версиями означает много больше, чем выбор краски для грима. Кто такой Отелло— уроженец африканских пустынь, дикарь, естественный чело-

век, пленник варварских страстей или мавр, человек утонченной арабской культуры, поэт и рыцарь? Для Оливье этого вопроса не существовало. Конечно, Отелло — негр. Как выразился актер, "никаких компромиссов кофейного цвета".

Процесс гримировки, превращения в черного Отелло занимал перед каждым спектаклем почти три часа. Сперва кожу актера покрывали слоем тона, затем — черной краской, наконец — специальным составом, придававшим коже блеск. Одновременно актер подкрашивал ярко-розовым цветом ладони, подошвы ног и даже язык. Особые капли увеличивали белизну глазных яблок. Отелло не просто становился черным. Он был, по выражению критика, — "сама чернота".

Актер долго искал особую, негритянскую грацию движений, мягкую кошачью пластику человека, привыкшего босыми ступнями касаться раскаленной почвы. После многих усилий он нашел, наконец, решение: ступая по сцене, нужно по очереди переносить всю тяжесть тела то на одну, то на другую ногу — это создает плавность походки, от ступней движение передается вверх, таз приобретает особую гибкость.

Так, шаг за шагом, деталь за деталью, возникал облик Отелло — мощная и гибкая, будто из эбенового дерева вырезанная фигура красавца негра, ослепительное сияние улыбки на черном лице, белая одежда, распахнутая на сильной груди, нежный звон браслетов на босых ногах. Таков он был вначале, когда с розой в руке появлялся в дверях дома, где только что покинул спящую Дездемону.

Первый выход Оливье не оставлял ни малейших сомнений: Отелло только что провел ночь любви с прекрасной юной женщиной и лишний раз доказал "этим белым", чего стоит негр как супруг и любовник. Это доставляло ему детскую гордость и умножало его и без того несокрушимую уверенность в себе. В первых сценах Оливье достигал самого, быть может, трудного в театре. Он играл безмятежное счастье, счастье как физическое состояние: оно излучалось его сильным, полным свободы и грации телом, слегка утомленным после первой брачной ночи. Его монолог в сенате был не оправданием перед судьями, не отчетом об экзотических приключениях. Он обращался к мужской компании сенаторов, делясь с ними счастьем победы над белой красавицей, — с простодушным юмором и не без некоторого самодовольства.

В глазах Оливье грех шекспировского мавра, ахиллесова пята, которой обусловлена его горестная участь, — губительная склонность к самообману. В своем воображении черный воин создает, так сказать,

идеализированный образ самого себя, увы, не во всем отвечающий действительности, образ доблестного полководца, героя и любимца республики, своими ратными подвигами снискавшего признание венецианцев и завоевавшего право быть им равным, цивилизованного христианина, великодушного рыцаря, далекого от всяких низменных чувств, особенно ревности, — образ, в точности совпадающий с традиционными российскими представлениями об Отелло, но, с точки зрения английского актера, губительно приукрашенный, говорящий о наивном нарциссизме, трагическом самоупоении. Эта слепая самовлюбленность делает его страшно уязвимым. Чем полнее физическое счастье в начале трагедии, тем горше и стремительнее падение.

Катастрофа наступала со страшной быстротой. Что-то в нем рушилось с первого же мига. Сцены мук ревности Оливье играл с жестокостью едва ли не чрезмерной. Благородный мавр в эти минуты не более благороден, чем "честный Яго" — честен. В нем не оставалось ни следа былой спокойной грации. Отелло вдруг словно терял ориентацию в пространстве, совершенный механизм его тела разлаживался. Руки, корпус, ноги начинали жить в разных ритмах. Вместо мягких и плавных движений сильной пантеры — неловкое, бессмысленное топтание смертельно больного животного, страшный и почти смешной облик физического распада. "Он начинает удваивать, утраивать гласные, растягивать согласные, шататься и трястись, почти до пределов самопародии, его бедра вибрируют, его ладони вращаются, его голос буксует и скользит, так что музыка Отелло принимает ритм Битлов"[1].

Шекспировский герой в этих сценах казался актеру похожим на огромного быка во время корриды, перед самой развязкой: чуя конец, бык бестолково мечется, ревет, из загривка торчат бандерильи. Картина жалкая и страшная, но уж никак не трагически-величественная.

Обморок Отелло-Оливье в третьем акте — не картинное театральное падение, а уродливый припадок эпилепсии, внезапное оцепенение мышц, когда тело вдруг отвердевает и замирает в нелепой позе.

Сколь бы истинными ни были боль и ярость Отелло, они несут в пьесе Шекспира печать мучительного гротеска, страдальческого шутовства. Остроту этого мизантропического гротеска актеры обыкновенно пытались любой ценой сгладить, растворить в потоке возвышенной скорби. Оливье последовательно обнажал жутковатый комизм этих сцен. Он играл чуть ли не на грани карикатуры, карикатуры на человеческую природу в ее предельном, последнем унижении.

В финальной сцене трагедии к Отелло — Оливье возвращался покой и свет — страшный покой и трагический свет. Он полон теперь мужественной ясности — он решился. Убийство Дездемоны у Оливье — прощальный акт любви. Он душит и целует ее с последней нежностью, он расстается с ней и с собой прежним. Но даже в трагический, предсмертный час, когда он, прижимая к себе мертвую Дездемону, готовится убить себя и через мгновение сделает это, спрятанным в браслете острием перерезав себе сонную артерию, даже тогда он не перестает любоваться собой, величием своей души — до последнего мига, до последнего вздоха.

Лоренс Оливье сыграл своего Мавра в горьком и трезвом стиле современной трагикомедии, которая начиная с 60-х годов надолго определит историю театральных интерпретаций Шекспира — в Англии и во всем мире, включая Россию, где спектакль Национального театра был показан осенью 1965 года. Для тех, кто тогда имел счастье видеть Оливье в роли Отелло, понятие: "классика XX века" приобретало непреложную реальность.

1 *Gourlay J.* Olivier. L., 1969. P. 193.

А. Бартошевич

"ВЕЧНО ЖИВЫЕ" В. С. РОЗОВА

Вторая редакция[1]

Театр-студия "Современник". Москва. 1964

Режиссер О. Н. Ефремов. Художники Л. В. Батурин, П. М. Кириллов.

Федор Иванович Бороздин — О. Н. Ефремов, Борис — Г. А. Фролов, Ирина — Л. М. Толмачева, Марк — М. М. Козаков, Вероника Богданова — А. Б. Покровская, Анна Михайловна Ковалева — Л. И. Иванова/О. Г. Фомичева, Владимир — И. В. Кваша, Монастырская — Е. Г. Козелькова, Варя — Н. М. Дорошина, Нюра — Г. Б. Волчек, Миша — О. П. Табаков, Чернов — Е. И. Евстигнеев.

Олег Ефремов, который в первой редакции спектакля театра-студии "Современник" "Вечно живые" играл Бороздина-сына, уходящего добровольцем на фронт летом сорок первого года, потом играл Бороздина-отца. Герой лет на двадцать пять, должно быть, был старше актера. Но расстояние между ними создается вовсе не этим, а двадцатью тремя годами исторического перегона, тем тире, которое отделяет дату действия — 1941 — от даты спектакля — 1964. И первую редакцию спектакля — 1956 — от второй.

...Помнится, как играл Ефремов Бориса. Как он вначале просто чинил репродуктор. Тема театра-студии "Современник" впервые послышалась в тот момент, когда под пальцами Бориса радио вдруг заговорило, и он, движением плеча отстранив Веронику, кинувшуюся было выключать, слушал хрипловатый, искаженный голос диктора. Борис — Ефремов сидел, не выпуская из рук черной тарелки старого репродуктора, неподвижно, словно случайное движение могло бы расплескать тяжелые слова, переполняющие ее. Голос из репродуктора звучал прямо ему в лицо, Борис наклонялся над ним, лежащим, как наклоняются над раненым товарищем, боясь потерять его слова, не расслышать просьбы, прощания, приказа.

И потом — его знаменитая реплика: "Если я честный, — я должен быть там".

Борис — Ефремов, появлявшийся всего лишь в двух недлинных сценах, держал лирическую тему спектакля. И не только становилось бесконечно жаль этого высокого, по-мальчишески тонкого юношу, с его деликатной застенчивой твердостью, с его изящными и знающими любую работу руками, с его чистотой и ответственностью взрослого человека,— но думалось и о том, как обеднела жизнь оттого, что он не вернулся; оттого, что выбиты лучшие из этого поколения.

Сейчас Ефремов играет человека, которого тоже, наверное, нет в живых. И его исчезновение ощущаешь тем острее, чем несомненней, единственней, "плотнее" он на сцене. Здесь есть щемящая сила точности восстановления по жизни знакомого и из жизни ушедшего. Именно точностью воспоминания создается отдаление — некое пространство между героем и актером, некое поле эстетического напряжения. Как будто бы время сгустилось, отвердело, сохранив прозрачность, и — прозрачное — разом отделяет и высвечивает, увеличивая. Не дымка времени, не его поволока, размывающая и скрадывающая, а именно это увеличение светом, прозрачностью и отдаленьем.

Вот доктор Бороздин. У него красноватые, глянцевые от постоянных профессиональных ожогов сулемой и йодом руки, болезненно зябкие в зиму войны, когда и дома не отогреешься. У него пиджак человека, которому решительно безразлично, хорошо ли этот пиджак отутюжен и по моде ли выкроены лацканы. У него манеры доктора, помнящего, как это важно — войти в палату или в растерянный дом больного, успокоить властностью, за которой пациенту всегда видна надежда: этот-то знает, этот-то поможет. И у себя в доме он пробует быть таким же, потому что в доме у него тоже была беда: он вдов, мы не знаем, давно ли это случились,— о покойной матери не говорят, не потому, что забыли, а потому, что опять же не заведено здесь мучить друг друга горем вслух. Должно быть, после смерти жены и сердце сдало, и попивать стал, и бессоницы не лечил снотворным, а просто чаще стал подменять коллег на ночных дежурствах.

Это все живое, собственное, лично доктору Бороздину принадлежащее, а от Ефремова — точность исторического рисунка, его нежная сухость, его отданность времени. И молодого Бориса, и стареющего Федора Ивановича Ефремов играл и играет так, что становится возможным целый ряд жизненных ассоциаций с реальными людьми. Это важно потому, что театр-студия "Современник" заинтересован не в уникальности лиц, не в этнографии какого-нибудь дома в арбатском переулке, но в естественности и исторической характерности этих лиц, в общезначимости нравственного порядка, принятого Бороздиными.

Принят он и преподавательницей истории Анной Михайловной, ленинградской вдовой и матерью солдата, с которой Бороздины в Сибири оказались под одной крышей и с какой-то нечаянной естественностью стали жить одной семьей. И ленинградкой Варей, молоденькой работницей мыловаренного завода. И то, что нравственный порядок крестьянки и интеллигентки так явно сопоставились и совпали, еще раз проясняет мысль спектакля: нравственные правила интеллигенции как бы формулируют и закрепляют лучшие, благороднейшие национальные черты.

Варю, хозяйку комнаты, где поселилась другая ленинградка, Монастырская, Дорошина играет с тем же чувством внутреннего достоинства этой девушки, с каким Ефремов играл Бориса, с каким Толмачева играет Ирину. Варя, наверное, не читала чеховских "Трех сестер" и понятия не имеет о том, как был уступлен дом Наташе. Но когда Монастырская скандально-жестяным голосом заговорит о своих правах на площадь, ссылаясь на райисполкомовский ордер, Варя уйдет, оставит

ей все — пусть живет, не судиться же, а девчонки в общежитии уж как-нибудь ее, Варю, к себе пустят.

Перед этой сценой был маленький угар незадавшейся вечеринки, короткая искренность оживления над винегретом, цыганские возгласы патефона, весь этот пошиб, который должен хоть на час превратить комнату в подобие отдельного кабинета ресторана. Еще не выпита первая рюмка, но уже дано разрешение расстегнуться, довести доверительный шепот до гогочущих откровенностей. А за столом звучат, заглушая все, торжествующие выкрики, деловые предложения, энергическое гавканье перебранки. Кажется, это целый хор обнаглевших, перебивающих друг друга голосов. Но это — голос Нюрки, одной Нюрки.

Галина Волчек играет разжиревшую до изумления хлеборезку, поражая тем, до чего же эта баба горласта, до чего же привыкла перебивать не только других, но и сама себя, то доругиваясь с Варей, то вылупив зенки на дорогое кольцо и настырно прицениваясь, то лопаясь от удовольствия при воспоминании, как только что еще раз обдурила ревизоров-молокососов. В этой матерьяльнейшей бабе с ее тугим перманентом, с ее шиком сорок второго года — сверкающими высокими ботами, чернобуркой, извлеченной из хозяйственной сумки, и стегаными плечиками под голубым крепжоржетом в цветочек — есть что-то аллегорическое. Ею наворованным завален стол, и она королева за столом, "царица бала".

За Нюркой — Волчек встает как бы харя войны, гиперболизированная и достоверная маска. Война ведь имела и это обличье — обличье наглеющего воровства. Подпольные сотни тысяч, опасливо и энергично впервые пускаемые в оборот. "Организация" личных трофеев, которые умудрялись гнать целыми вагонами, или куда менее масштабное разворовывание манной крупы в домах для сирот...

Волчек играет, рискуя. Театр дал актрисе, которая недавно доказала свои незаурядные режиссерские возможности, самостоятельно срежиссировать свою роль внутри спектакля, построенного по совершенно иным эстетическим законам. Вторая редакция "Вечно живых" в "Современнике" — работа не экспериментальная. То, что делает в ней Волчек,— экспериментально. В сущности, здесь мы имеем дело с попыткой нового для этого театра подхода к жизненному — в данном случае историческому — материалу. Опробование нового рода художественной типизации.

В спектакле "Вечно живые" есть словно бы разрыв между образностью вступлений и концовок сцен — и образностью самих сцен. Загорается красноватый дымный свет на кубических возвышениях по краям портала, похожих и на жертвенники, и на постаменты чаш с символическим огнем у могилы неизвестного солдата; летит тревожная военная метель с крупными хлопьями в дрожащих перекрестьях прожекторов; откинув шторы затемнения, погасив лампу, стоят герои, глядя вслед уходящим солдатам, стоят у себя дома, а по ним из окон бьют из темноты и в темноту какие-то грохочущие очереди света. И самой резкостью соседства этих эпиграфов войны, этих ее постоянных метафор с совершенно не метафорическим, совершенно житейским строем внутри картин еще раз проясняется поэтика спектакля "Современника", своеобразие его историзма.

Поразительным, но и естественным образом война, высвободив героическую народную душу, высвободила тягу к обособленности. Внимательный историзм спектакля сказывается и в том, что все его герои так или иначе связаны с этой диалектикой. Театр прослеживает и самые грубые, и самые тонкие, почти не опознаваемые последствия тяги к обособленности, от хапужничества хлеборезки Нюрки до трагической замкнутости Вероники.

Спектакль, как нам кажется, впервые ответил, почему невеста Бориса с такой страдальческой скоропалительностью становится женой Марка. Объяснение заложено уже в первых секундах действия, когда Вероника, одна у себя дома, не волнуется за Бориса, почему его нет, а готовится не простить ему, что он опаздывает, что у него появились какие-то потребности, которым он подчиняется больше, чем своему желанию быть с нею. В том, как она встретит опоздавшего Бориса, как станет что-то демонстративно читать, давая ему понять всю меру его вины, будет странное и тревожное сочетание девчоночьих правил поведения самой красивой в своем классе и чего-то взрослого, почти философского. И опять же Вероника не скомпрометирована мелкостью положения, потому что она действительно любит, и право любящей на любимого неотъемлемо, а Бориса забирает война.

Покровская добавляет к душевным мотивам Вероники еще один, очень резкий, очень странный и очень точный: почти ревность к войне. Ведь Борис уходит от нее к этой войне добровольно. Если бы его призвали, эта Вероника и ждала бы, и была верна. А сейчас она оскорблена и, оскорбленная, едва ли не мстит Борису своим замужест-

вом. Здесь общенародная ситуация трагически, но обманно присваивается как ситуация личная. И действует в ней Вероника именно как в ситуации личной.

Спектакль "Вечно живые" для "Современника" программен; в нем театр просматривается весь, каков он есть. Природа его — самый что ни на есть коренной русский психологический реализм и коренная же русская учительность искусства. Вдобавок — интерес к социально-историческому анализу, к смене жизненных, бытовых интонаций, к изменениям общественной типологии.

Спектакль о русской интеллигенции; слово, произнесенное в честь ее...

[1] В 1956 году спектаклем "Вечно живые" в Москве под руководством О. Н. Ефремова открылась Студия молодых актеров, вскоре ставшая театром-студией "Современник". В спектакле, поставленном Ефремовым, играли артисты разных московских театров и студенты школы-студии МХАТ. Среди них: Бороздин — М. Н. Зимин, Борис — О. Н. Ефремов, Ирина — Л. М. Толмачева, Марк — Г. М. Печников, Вероника Богданова — С. И. Мизери, Владимир — И. В. Кваша, Нюра — Г. Б. Волчек, Миша — О. П. Табаков, Чернов — Е. А. Евстигнеев.

"Вечно живые" будут жить в репертуаре "Современника" еще долгие годы, в новых редакциях, с новыми исполнителями.

И. Соловьева, В. Шитова

"ФРАНКЕНШТЕЙН"

Ливинг-театр. Париж. 1965

Композиция, режиссура и сценография Джулиана Бека и Джудит Малины. Спектакль создан методом коллективного творчества.

В 60 — 70-е годы в Америке произошел театральный взрыв невиданной в этой стране мощности. На гребне политической активности радикально настроенной молодежи возникло не поддающееся учету число различных театральных групп. Они называли себя по-разному: радикальные, политические, экспериментальные, уличные, революционные, альтернативные, партизанские и т.д. Их деятельность, поиски

художественных решений были во многом обусловлены динамикой развития движения протеста и метаморфозами леворадикальной идеологии.

Начало этому направлению положил театр, который был создан и более 30 лет возглавлялся Джулианом Беком и его женой Джудит Малиной. Этот коллектив, существовавший по правилам замкнутой общины и получивший наименование Ливинг-театр, долгое время слыл признанным лидером всего движения радикального искусства. В его практике было много спорного, скандального, но в то же время театр, возглавлявшийся супругами Бек, сумел завоевать в Америке и Западной Европе авторитет и популярность, державшиеся не одно десятилетие, сумел стать подлинной театральной легендой. Не случайно сценические опыты Ливинг-театра были названы антологией радикального экспериментального искусства 60-х годов.

Условия, в которые был поставлен коллектив, заставили его стать кочевым театром. С сентября 1964 по август 1968 года Ливинг-театр проехал с выступлениями через двенадцать европейских стран, давая не более одного-двух представлений на одном месте. Зачастую их выступления заканчивались стычкой с властями, считавшими по той или иной причине спектакли Ливинг-театра недопустимыми — возмутительными либо с точки зрения общепринятой морали, либо по политическому содержанию.

В Европе произошел существенный сдвиг в социальных концепциях художественного руководителя коллектива — Джулиана Бека. Он окончательно утвердился в своих анархо-пацифистских воззрениях и с этого времени старался использовать все доступные ему средства для активной пропаганды своих идей. Если в Америке супруги Бек прославились как художники-экспериментаторы, занявшиеся политикой, то в богатой культурными традициями Европе их воспринимали скорее как политических активистов, обратившихся к театру.

Когда Джудит Малина предложила актерам подумать над постановкой легенды о Франкенштейне, вся труппа единодушно ее поддержала. Это было дерзкое решение. "Франкенштейн" — один из самых популярных сюжетов XX столетия на Западе, в основе которого лежит миф о Големе. Миф, вобравший в себя и веру в беспредельные творческие возможности человека, и идею о неспособности того же человека употребить эти возможности себе во благо. Франкенштейн — это и Фауст, Прометей, как его назвала создательница — Мэри Шелли, и

одновременно монстр, сеющий зло. Рожденный в начале XIX века как персонаж "готического романа", образ Франкенштейна перешагнул в наше столетие и стал восприниматься как символ скрытой и страшной пружины, которая управляет могучей и несчастной технической цивилизацией. Ливинг-театр взялся эту пружину показать и объяснить ее действие.

Чтобы беспристрастно рассмотреть какой-либо предмет или явление, необходимо, как известно, отдалиться от них, взглянуть "со стороны". Как же судить о европейской цивилизации, находясь внутри нее? Руководители театральной коммуны решили преодолеть это препятствие, обратившись к опыту восточных культов и ритуалов. К тому же супруги Бек полагали, что восточные методы духовного самосовершенствования представляют собой подлинный кладезь новых возможностей для воспитания актера.

Спектакль "Франкенштейн" начинался с массовой "медитации" в духе учения древних йогов. На сцене в "позе лотоса", образуя круг, сидела вся труппа Ливинг-театра. Лица актеров неподвижны, спокойны, отрешенны. Их можно долго рассматривать. (единственное занятие, которое оставалось зрителю). Затем в центр круга садилась девушка. В зале раздвался голос, усиленный мощными динамиками: "Цель медитации — вознести сидящего в центре круга. Сейчас она вознесется". Проходило несколько минут. Зрители напряженно ждали чуда — если не подлинного, то хотя бы театрального. Голос из динамика снова предупреждал о левитации. Ничего не происходило. В зале появлялись сначала скептики, затем и возмущенные.

Проходило еще несколько минут... "Сейчас она вознесется", — ворожил тот же голос. Проходило минут 20, и в зале уже не оставалось наивных. Обманутые ожидания объединяли хор негодующих.

Подобно хеппенингу, стоявшему у истоков Ливинг-театра, спектакль намеренно провоцировал аудиторию на активное действие, включая протест против того, что происходило на сцене. Спектакли Ливинг-театра могли жить только в атмосфере скандализированной, где нет места равнодушию и где каждый художественный аргумент есть то же, что лозунг, который бросает оратор в наэлектризованную толпу. В "Франкенштейне", впрочем, конфликт с публикой оказывался недолгим. Когда в воздухе начинало пахнуть скандалом, из динамика раздавался голос: "Левитация не состоялась. Концентрация усилий медитирующих была не адекватна, не все были достаточно чисты для этого".

Публика успокаивалась. Но теперь глаза "недостаточно сконцентрированных" — тех, кто составлял круг на сцене, с явной угрозой обращались к "невознесшейся" девушке. Девушка истошно кричала и пыталась вырваться из круга. За ней охотились, загоняли как зверя и, поймав, запихивали в черный гроб. Вопли о пощаде будоражили зал, но никто не вмешивался. Наконец от деловитой группы, исполняющей этот неприятный ритуал, отделялся человек и внятно произносил: "Нет!" На него удивленно оглядывались, затем вся толпа надвигалась на "ослушника", пресекала его попытку убежать в зал и в конце концов — его "вешали". Среди этой сплоченной массы палачей снова находился несогласный и его также подвергали казни. Смерть тянула за собой смерть. Демонстририровались все возможные формы убийства, изобретенные человечеством, палачи вскоре становятся жертвами, и так до бесконечности, пока не оставались двое — Франкенштейн и его помощник.

Создатели "Франкенштейна", как и многие их единомышленники и последователи, исповедовали идею воскрешения архаического ритуала. Каждая из частей спектакля представляла не что иное, как "священнодействие", замкнутое на самое себя, и все усилия постановщиков направлены были на то, чтобы зрители оказались внутри этого магического круга. Действие "Франкенштейна" составляла цепь эпизодов-обрядов, переходивших один в другой — "Медитация", "Казнь" и т.д.

Франкенштейн и его помощник, пытаясь спасти бедное человечество от зла, так наглядно выраженного в сцене кровавого побоища, собирали "трупы" и начинали работу, которую можно определить как трансплантация. Но если у Мэри Шелли Франкенштейн собирал свое "создание" из разных частей трупов, то у Беков гигантское "Творение" представляло собой комбинацию живых человеческих тел, выглядевшую весьма впечатляюще. Вообще нужно отдать должное постановочной культуре и изобретательности Бека. В качестве сценографа он создал целый ряд эффектных, одновременно простых и выразительных театральных приспособлений, поднявших художественный уровень спектакля, сгладивших многие его смысловые несуразности.

На сцене между тем начиналось главное — процесс обучения сотворенного существа уму-разуму, приобщение его к интеллектуальному опыту человечества. На фоне стены возникал обозначенный разноцветными лампочками огромный профиль человеческой головы, — шестиметровая трехэтажная конструкция, состоявшая из множества отдельных ячеек.

Действие разворачивалось, как серия "живых картин", с той разницей, что симультанно изображали не какие-нибудь мелкие и суетные события дня сегодняшнего, а не больше и не меньше, как всю историю европейской цивилизации в трех измерениях: Знание, Любовь, Эротика. Ячейки, на которые были разделены все три уровня конструкции, носили интригующие наименования — "Оно", "Подсознание", "Интуиция", "Мудрость", "Интеллект" и т.д. Исполнители, действовавшие в этих ячейках, присваивали себе имена из античного пантеона, демонстрируя, что происходит с каждым из этих мифологических персонажей, символизирующих главнейшие субстанции бытия на протяжении истории цивилизации. Нельзя не признаться, что все это несколько наивно и довольно путанно по содержанию. Зрители были способны уловить лишь самый общий смысл той мешанины идей и символов, которую перед ними развертывал театр, — притом что сам этот сумбурный вихрь сценических метафор, красок, стремительно меняющегося света, ритмизированных звуков и движений завораживающе эффектен и предельно выразителен с точки зрения театрального воздействия.

Персонифицированное "Оно" разрасталось, подобно раковой опухоли, и подавляло все остальные понятия. Его служители бросали всех остальных персонажей в тюрьму, составленную из тех же отсеков-камер. Затем цветовые волны красных тонов, означающие, очевидно, взрывы возмущения узников, возвещали о вселенской катастрофе — это, надо полагать, было одним из многочисленных пророчеств Джулиана Бека. И на месте разрушенного мира снова возникала составленная из обнаженных тел всех участников спектакля огромная фигура "Создания", призванного построить иной мир, исключающий всякое зло.

Безотносительно к тому, насколько глубоки и серьезны были философские построения Бека и его театральной общины, насколько реальной или иллюзорной оказалась попытка людей XX века возродить древние ритуалы, "Франкенштейн", как и другие спектакли Ливинг-театра, явил собой образец яркого сценического синтеза, впечатляющее зрелище, которое, наряду с другими постановками Ливинг-театра — такими, как "Связной" (1959) "Бриг (1963)" "Мистерии и семь отрывков" (1964), значительно обогатило язык современного театра.

Т. Бутрова

"СМЕРТЬ ИОАННА ГРОЗНОГО" А. К. ТОЛСТОГО

Центральный Театр Советской Армии. Москва. 1966

Режиссер Л. Е. Хейфец. Художник И. Г. Сумбаташвили.
Царь Иван Васильевич — А. А. Попов, Царица Мария Федоровна — В. Я. Капустина, Царевич Федор Иванович — А. М. Майоров, Борис Годунов — М. М. Майоров, Захарьин-Юрьев — П. И. Вишняков, Князь Сицкий — Г. Я. Крынкин, Нагой — Б. В. Петелин, Схимник — Н. Г. Колофидин, 1-й волхв — Н. И. Пастухов, 2-й волхв — И. И. Рябинин, Шут — С. К. Шакуров, Гарабурда — А. А. Петров.

...Самая большая сцена Москвы раскрылась вся — вширь, вглубь, ввысь, и в предрассветной дымке на серых полотнищах тусклым золотом проступили главы московских соборов, потемневшие лики старинных икон. На пограничье ночи и утра первый луч высветил табурет у края сцены с шапкой Мономаха на нем и одинокую фигуру Царя — в черной монашеской рясе. В глубине сцены, сгибаясь под невидимой тяжестью, ударил в невидимый колокол Шут — Шакуров — худой, бритый наголо, злой и невеселый, с обнаженными руками, мускулистыми ногами, в огненно-красном рубище, — и металл отозвался мощно и глухо. Мы ощутили поступь времени, неостановимость его. В пространство огромной сцены заглянули, как в бездну, чувствуя свою отдаленность и отделенность от минувших дней и людей, — но и связь, нераздельность с ними.

Коробок — гигант, прямоугольный столб, высотой под колосники, медленно закружил, поочередно повернулся четырьмя своими гранями, где каждая грань обозначала то царскую молельню, то терем царицы, то боярские палаты с их пестрой варварской росписью.

В прологе, который в пьесе Алексея Толстого отсутствует, не было слов, но только тени, мерцанья, звук колокола и щемяще простой "Камаринской". Было алое рубище Шута, как удар по глазам; его зябкость, неподвижность позы с поджатыми ногами, пристальный и хмурый взгляд из глубины на шапку Мономаха — корону русских царей, ныне по воле Иоанна свободную, ожидающую нового хозяина.

За несколько мгновений сочиненного режиссером пролога мы ощутили свою малость в потоке времени, который прокатился сквозь живших прежде, минует нас и двинется далее, размеренный, беспощадный, страшный в повторах смут, смертей, преступлений, трагедий.

В прологе (в первый, но не в последний раз в спектакле) режиссер Хейфец вывел московский люд XVI века, — странно малолюдную массовку, рассеянную на необъятной сцене, в неостановимом, как у броуновых частиц, движении.

Дворы Кремля слишком просторны для этих бедняков, явившихся требовать работы и хлеба, равнодушных ко всему, кроме голода, готовых бунтовать, драться, горланить, но также готовых и смириться мгновенно. В торжественном, медленном, патетическом спектакле режиссер дал им неожиданно простые движения. Чтобы не "околеть" на ветру, на морозе, они охлопывают себя руками, переступают с ноги на ногу, стучат лаптем о лапоть и перемещаются по доскам сцены вдоль, поперек, по диагонали. Двигаются неутомимо, но каждый — сам по себе, как бы не видя соседа, ни разу друг к другу не прикоснувшись.

Изматывающий ритм их перемещений настораживал и пугал. Серые — в серых зипунах, "подбитых ветром", туго подпоясанные, в шапках — колпаках, все до одного, они казались малого роста и были до неразличимости похожи.

Немой пролог обрывался и рушился в крикливую сцену боярской Думы. Возникала вторая массовка спектакля, где с вызовом и горделиво выкликались древние имена легендарной значимости. Здесь можно было различить некоторые лица: доброго, патриархального, старшего из всех Никиту Юрьевича Захарьина; князя-бунтаря Сицкого, не согласного идти на поклон к царю-злодею; хитроумного, "извилистого" Шуйского; напористого и нахального Нагого, родного брата царицы. И самого худородного из всех — Годунова-Майорова, идеально правильные, красивые черты которого были намеренно скрыты под "невыразительной маской полнейшей заурядности, угодливой холопской безликости"[1].

Различий однако виделось меньше, чем сходства. И бунтари, и тихони, и хитроумцы до крика спорили о том, кому и за кем, "под кем", ниже или выше — сидеть. Шел откровенный дележ власти и хлебных мест. Пренебрегая родовитостью участников, Хейфец выстраивал боярское толковище, как зрелище вульгарное и пошлое. Бороды друг у друга почти драли и доходили до визга. За малым исключением все были

бойки, ловки, увертливы и так же насторожены, недоверчивы друг к другу, как голодные бедняки у стен Кремлевских соборов.

Достоинства, врожденной важности, торжественной плавности и пышности высокородных как бы и не существовало. Наверху ли жизни — Гедиминовичи и Рюриковичи, внизу ли — бессловесные сермяжники, — все оказывались толпой безликостей.

Молодой режиссер ставил спектакль о *власти*, но еще более о том, во что превращает деспотическая власть людей, как она их оподляет, подменяя личностное, индивидуальное, качественное начало в человеке — количественным, безликим.

Бояре передвигались по сцене плотной, единой группой. Теснились в кремлевских арках — проходах, которые художник намеренно сделал низкими, едва в рост человека. Войти к царю можно было лишь согнувшись. Никто не желал ступить за порог первым. Кого-то выталкивали, как жертву. Бесправные смерды и вельможи жили, подчиняясь одному закону: выделишься, обратишь на себя внимание деспота — и сгинешь, пропадешь.

Неблагополучие и тревога наполняли спектакль. Тяжело сотрясая сцену, пробегали уставшие, не скинувшие походного одеяния, запыленные гонцы, падали ниц перед Иоанном. Бояре-"всадники" в узких, походных одеяниях из стеганой ткани не снимали военных перчаток с раструбами. Только на коня вскочить и ... вперед!

Рождался образ Руси воюющей, раздираемой противоречиями, вставшей на пороге крушенья, — образ времени Иоаннова; канун великой смуты и беды русскому государству.

Было большим риском поручить роль ужасного и преступного царя актеру такого обаяния, интеллигентности, внутренней деликатности, как Андрей Попов. Но именно он, с его человеческой и художнической цельностью и чистотой, недоверчивый к стандартам, смог соответствовать той структуре, к которой внутренне склонялся монументальный спектакль Хейфеца. Ужасная и трагическая, одинокая фигура Иоанна вставала в центр режиссерской композиции. О Грозном — царе за долгие годы истории, кажется, знали все, но Попов играл, "не зная", или намеренно забыв то, что знал.

Концепция сталинского времени о жестоком, но мудром правителе, который карает предателей-бояр в интересах государства и народа, была отвергнута. Но актер вместе с режиссером не хотели обратной, иной, согласной с требованиями послекультового времени — видеть в

Иоанне совершеннейшего злодея. Исследование и постижение человека эпохи деспотизма не миновало и образ самого деспота.

Босоногий, в черной рясе и клобуке, подпоясанный веревкой, с истощенным и бледным лицом, с голой костлявой грудью, Иоанн-Попов был жалок и слаб, нищ, как последний нищий с московских папертей, поражен вялостью и равнодушием смертника. Самоуничижение, отчаянье царя, его плач-скулеж по убиенному старшему сыну актер играл с пронзительной искренностью. В противоречия и по сию пору загадочной, демонической или патологической фигуры Иоанна он вникал мучительно и мужественно. В раздвоении личности Грозного, в колебаниях от гордыни к страху и самоуничижению ощущал главную муку слабеющего деспота.

Недолгие нужны были уговоры бояр, чтобы уверенно и привычно, как в собственную кожу, влезть обратно в царское облачение, разложенное здесь же на сцене неподалеку. Возвращались величие и капризная властность Иоанна, его привычное презрение к людям. Сев за трапезу после долгого поста, жадно обгладывая жирную кость, не повышая голоса, как о будничном, незначительном, отдавал он приказ о Сицком: "Голову с него долой!"

"Я царь еще!.." — произносил Иоанн с яростной мощью, но точно так же и противоположное о себе: "Душою скотен — разумом растлен <...> Нет, я не царь! я волк! я пес смердящий! Мучитель я! Мой сын, убитый мною! Я Каина злодейство превзошел!"

Юродство, кликушество Иоанна у Попова рождалось от душевной боли, но порой было и мастерской имитаций поведения блаженных и святых на Руси. Царь-душегуб талантливо подражал нищим человеколюбцам, их детскому простодушию, безумию их отваги. Душевная смута стояла за шутовством Иоанна, его публичным глумлением над собой, лицедейством на краю смерти, но еще и бесконечное презрение к людям. Природа и корни российского деспотизма, самоощущение деспота — вот что занимало и увлекало актера.

Эпизод с Гарабурдой — Петровым — один из самых живописных и полных смысла в спектакле. Невыносима для Иоанна — Попова эта встреча со *свободным* человеком. Посол — не поляк, а украинец, к тому же еще и православный. Рыцарское облачение, шлем с пышными перьями не скрывают его простоты и природного хохлацкого хитроумия. В перьях и латах, без них ли, Гарабурда великолепен. У него и речь, и осанка для Царя — невозможные, противоестественные. С петушиной

гордостью закинута голова бывшего простолюдина, стан прямой, а не согбенный, нога в высоком ботфорте дерзко отставлена, и речь — здравая и ядовитая. Гарабурда, как посол чужой державы, гневу Иоанна недоступный, чуть ли не учит неразумного или безумного Царя.

Попов играл полное одиночество человека, изнемогшего под долгим бременем власти, агонию некогда крупной личности. Теперь единственные спутники Царя — *страх* да недобрый насмешник Шут, огненная фигура которого перемещается, катится по сцене, не оставляет Иоанна. Свидетель преступлений, глумливый, не ведающий жалости судья. Или — пророк, все знающий наперед.

В спектакле Хейфеца нет аллюзий, прямых и грубых намеков на злобу дня. Но спектакль его столько же обращен в прошлое, сколько и в "долготу веков", содержит в себе пророчества и пугающие совпадения. Режиссер ставит спектакль о грехе и скверне самовластья и неизбежности возмездия.

Смерть Грозного оборачивается балаганом. На помощь умирающему Бельский зовет "Людей!", а на сцену с шумом, свистом, забубенным звоном вываливается пестрое сборище скоморохов. Главный же — алый Шут, с ловкостью акробата взбирается на самый верх параллелепипеда — столба, и вялыми, как у тряпичного паяца руками, начинает дирижировать толпой, по указке славящей нового царя Федора Иоанновича. Спустившись вниз, Шут идет через сцену на руках, вверх ногами. И в этом озорстве скомороха по соседству с мертвецом — предвестие будущего хаоса, опрокинутой в смуту российской жизни.

Рудницкий К. Спектакли разных лет. М. 1974. С. 16.

В. Максимова

"ТРИ СЕСТРЫ" А. П. ЧЕХОВА

Театр За Браноу. Прага. 1966

Режиссер Отомар Крейча. Художник Йозеф Свобода. Художник по костюмам Ярмила Конечна. Композитор Мирослав Понц.

Андрей — Милан Рихс, Ольга — Вера Кубанкова, Маша — Мария Томашова,

Ирина — Гана Пастейржикова, Кулыгин — Боржик Прохазка, Наташа — Богумила Долейшова, Вершинин — Радован Лукавский, Тузенбах — Ян Тршиска, Соленый — Рудольф Елинек, Чебутыкин — Отомар Крейча, Федотик — Иржи Загайский, Роде — Владимир Матейчик, Ферапонт — Ладислав Фишер, Анфиса — Леопольда Досталова.

С этого спектакля в общем-то все и началось. Вскоре после премьеры английский критик Кеннет Тайнен назовет Прагу театральной столицей Европы, а Джорджо Стреллер признает за Крейчей неоспоримую монополию на Чехова. Пражских "Трех сестер" увидят почти во всех европейских странах, а сам Крейча поставит множество чеховских спектаклей не только в Праге, но и в Германии, Швеции, Бельгии, Франции, Италии... Все эти спектакли будут разными, хотя и похожими друг на друга: их истоки прочитывались безошибочно — первые пражские "Три сестры".

Тогда, в 1966 году, мало кто решался увидеть Чехова таким: вне меланхолии усадебного быта, вне его элегического уюта. Отделенным от "вишневого сада", "еловых аллей" и "колдовского озера".

Непривычно, жутко, трагически-гулко в спектакле Крейчи звучал монолог Тузенбаха: "Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!...". Вокруг не было никаких деревьев; не было солнца, густыми потоками лучей пронизывающего листву; не было красоты, не было поэзии. Было пустое, точно вымершее пространство, отгороженное серыми щитами. И из него был только один выход — длинный узкий коридор из тех же щитов.

Такое пространство на сцене Йозефа Свободы возникло не только в финале. Оно было задано сразу, с самого начала. Планировку дома Прозоровых невозможно было представить. Где коридоры, где прихожая, где комнаты — приходилось только догадываться. Впрочем, во время спектакля об этом и не думалось вовсе. Думалось о другом: о том, как в этом странном несимметричном пространстве возникали предметы, вещи.

Например, огромный круглый стол. Он притягивал к себе, как-то загадочно мерцал. Собравшиеся за ним ощущали столь редкостное для всех в этой пьесе единство. Но с течением времени стол все реже и

реже был объединяющей силой. Все чаще к нему подсаживался Чебутыкин — его играл сам Крейча. И от его могучей фигуры, словно заключенной в белый овал, исходило такое ледяное безверие, такое одиночество и пустота, что невольно возникала мысль о магической силе вещи, о ее способности осветить человека, объяснить в нем что-то особенное и главное.

Или — люстра. Слишком красивая, слишком изящная, непонятно роскошная на фоне серых плоскостей. Почему она здесь? Для чего? Может быть, для того, чтобы неожиданно упасть в тот момент, когда сестры рассказывают Вершинину об Андрее? Она не разобьется, ее всего лишь опустили, чтобы зажечь. Но она — падает! И именно тогда, когда сестры говорят о своих надеждах, мечтах, когда так едины в своей вере. Что это? Знак будущего крушения? Знак желаний, которым не дано исполниться? Надежд, которым не дано свершиться? А может быть, это Машина любовь, так неожиданно озарившая собой это серое неуютное пространство?

Деревьев, как говорилось, в спектакле не было. Но в гостиной Прозоровых есть место, своего рода оазис — как будто взяли и снесли все, какие были в доме, цветы и поставили вместе. Этот зеленый акцент, почти неестественный на сцене, пронзителен и многозначен. В нем — точный расчет и точная мысль. Вот надвигается, охватывает со всех сторон неумолимая серость, сжимает свое плотное кольцо. И все равно вспыхивает жизнь — может быть, даже ярче, неистовее, чем на свободе. Потом цветы уберут, их не будет ни во втором, ни в третьем акте. Но эта удивительная зелень запомнится, "крик" листьев, столь несвойственный прирученному комнатному растению.

"Какие пустяки, какие глупые мелочи иногда приобретают в жизни значение вдруг, ни с того ни с сего", — заметит Тузенбах. В пражском спектакле "мелочи", "пустяки" неожиданно открывали свою сопричастность к самому главному, наделялись огромной выразительной энергией.

Пульверизатор в руках у Соленого. У Чехова — флакон с одеколоном, в спектакле — пульверизатор, противно и мерзко шипящий. Так и слышишь, как в тишине, разлившейся после выстрела Соленого, раздастся его зловещее посвистывание.

Серебряный самовар — подарок Чебутыкина. Его трудно представить себе дымящимся, уютно урчащим. Зато его металлический отблеск преображает лицо Чебутыкина в серую, недобрую маску.

В третьем акте тот же Чебутыкин будет извиваться и корчиться перед туалетным столиком в комнате Ольги. Будет заглядывать в зеркало, рассматривать что-то на своем лице, может быть, впервые в жизни заметив на нем печать страшной и непоправимой судьбы. Туалетный столик, изящный и маленький, весь как будто сожмется, обреченно запрокинется зеркало, отшатнется в испуге от этой недоброй силы.

С каждым актом вещей на сцене становилось все меньше и меньше. И в финальном, четвертом — среди обнажившейся пустоты, почти у самой рампы — одиноко повиснут качели. К ним, точно к единственному, что осталось живого, будут обращаться многие, будут цепляться, как за соломинку. На них с рыданиями бросится Ирина, ухватится за веревки, плотно сожмет кулаки. Качели болтаются туда-сюда, туда-сюда... В глазах у Ирины сдвинулась и поплыла земля. В каждом движении качелей — неумолимо приближающаяся неизвестность.

Качели обовьют, опутают веревками Чебутыкина, напрягутся изо всех сил и — замрут. Не пожелают сдвинуться с места. Неподвижные качели и повисший на них человек — страшный образ остановившейся жизни.

Может быть, впервые за все годы Кулыгин не сумеет сдержать себя, стерпеть нахлынувшую боль. И тогда качели взлетят вместе с ним, взметнутся куда-то за рампу.

В серую неподвижность сомкнувшихся щитов один только предмет — качели — внесет энергичный диссонанс. Своей — да позволено будет сказать это о неживой вещи! — мгновенностью реакций, своим поразительным ощущением человека, стремлением слиться с ним воедино, понять его.

Любопытно, что наделенные такой активностью, такой ошеломляющей причастностью к жизни и судьбам героев чеховские "пустяки", "мелочи" совсем не складывались ни в какую целостную среду, а тем более — в социальный фон эпохи. Он как бы исчез. Как будто кто-то его вычеркнул из текста. В пражских "Трех сестрах" герои проживали главные человеческие ситуации. Ситуации почти что античные.

Не было никаких "чувств, похожих на нежные, прекрасные цветы...". Любовь уравнивалась с Роком, с Судьбой. С ней нельзя было расстаться, о ней невозможно было забыть. Никто (совсем не только одна Маша) не в состоянии был ее в себе заглушить. Ни Соленый, искореженный своей безответной любовью к Ирине. Ни Кулыгин, нелюбовью Маши замученный, раздавленный, ставший беспомощным и

жалким, все время забивающий свою истерику нелепыми и банальными монологами. Ни даже Чебутыкин — не старый и не спившийся, а огромный и полный сил, но внутренне совершенно мертвый человек, жизнь которого оборвалась когда-то давно вместе со смертью матери Ирины... Ни Тузенбах, убитый по сути не пулей Соленого, а Ирининым: "Что сказать? Что?". И, возможно, поэтому черное длинное пальто и черная шляпа Тузенбаха в этой сцене показались не обычной цивильной одеждой, а одеянием вступающего в Царство мертвых.

К Року, к Судьбе приравнивалось у Крейчи и отсутствие, невозможность любви. Осознание такой невозможности точно преследовало Ирину, всякий раз настигало, тяжко ранило и пугало. Финал второго акта, эпизод с ряжеными: у Крейчи — это "dance macabre"* масок, ворвавшихся на сцену словно для того, чтобы напомнить Ирине о бесплодности ее мечтаний — не столько о Москве, сколько о любви. Ирина еще не готова поверить в это: ее крики "В Москву! В Москву!" — точно последняя попытка заглушить гул Рока, точно последний вызов Судьбе. В третьем и четвертом акте она будет совсем другой, почти не слышащей никого, заторможенной и грубой.

Грубая и злая, в каких-то судорогах и корчах валяющаяся по земле — такова в финале Маша, еще совсем недавно бывшая красавицей и умницей, волшебной птицей носившейся по сцене. Так корчиться и выть должна была бы Медея. Так в стонах и боли должна была бы валяться по земле Федра. Маша у Крейчи на самом деле сродни им. Потому что и их, и ее любовь повела за собою, как Рок. Потому что, как и они, Маша могла жить только любовью и для любви.

Так в чеховский театр Крейчи пришли люди, наделенные невероятной силой страстей; люди, подлинность чувств и стремлений которых не опровергалась и не снижалась. Здесь не было положительных и отрицательных героев, никто не был осужден; правы оказывались все. Вот только правда у каждого была своя...Чеховские спектакли Крейчи никогда не поучали, ничего не внушали, ни над кем не вершили суд. Они только напоминали каждому из нас, кто мы, откуда и зачем пришли в этот мир.

Спектакль Крейчи положил начало его особой режиссерской текстологии чеховских пьес, ставшей затем огромным материком откры-

---

* пляска смерти

тий и прозрений. Открытия эти — отнюдь не результат случайного прозрения, счастливого озарения, но итог последовательного и целеустремленного проникновения в мир чеховской драмы. Новаторство и уникальность его искусства заключены в удивительной способности вырастить постановочную идею из самого текста, в процессе движения вглубь его, поражающего настойчивостью и энергией. Движения, которому, кажется, нет и не может быть конца, ибо каждый поворот его, каждый шаг открывают новые перспективы. И которое началось фактически с "Трех сестер"...

Г. Коваленко

"МЕЩАНЕ" М. ГОРЬКОГО

Большой Драматический театр им. М. Горького. Ленинград. 1966

Режиссер и художник Г. А. Товстоногов.
Бессеменов — Е. А. Лебедев, Акулина Ивановна — М. А. Призван-Соколова, Петр — В. Э. Рецептер, Татьяна — Э. А. Попова, Нил — К. Ю. Лавров, Перчихин — Н. Н. Трофимов, Поля — Л. К. Сапожникова, Елена — Л. И. Макарова, Тетерев — П. П. Панков.

"Мещане", второй спектакль горьковского цикла Товстоногова, вслед за "Варварами" 1959 года, продолжил театральный пересмотр драматургии Горького, опровергая мнения о ее несценичности, утяжеленности словом, преобладании публицистики над психологией.

Новизна товстоноговского спектакля была всеобъемлющей, но скрытой. По сравнению с привычной традицией были радикально изменены тон и тонус, осмыслены заново, перемещены в иерархии своей персонажи.

Не передовой рабочий Нил, поднявший бунт в мещанском доме приемных родителей, а сам отец семейства, старшина малярного цеха Василий Васильевич Бессеменов встал в центре спектакля. Тот самый "мерзкий старикашка" (по мнению Чехова), который никак не мог быть героем спектакля.

Ничего "мерзкого" однако не было в Бессеменове — Лебедеве, каким он являлся на сцену в товстоноговских "Мещанах". Аккуратный, седой, ладный, с подстриженной бородкой, нисколько не суетливый, мерно вышагивал в начищенных сапогах "бутылками", в белой рубахе навыпуск, в застегнутом на пуговицы жилете, с тяжелым серебряным "цепом" от старинных карманных часов на животе. "Понимающий себя", властный и "нравный", как говорилось в старину. Заходился в крике на младших домашних, когда был гневен. Но за распаленностью чувствовалась какая-то давняя и прочная обида, страдание за неудачливых детей — Петра, выгнанного из университета из-за участия в "беспорядках", и безмужнюю, "вековуху" Татьяну; за распадающийся, ветшающий Дом.

Дом для новых "Мещан" на сцене БДТ построил сам Товстоногов, никому не доверив оформление спектакля, что делал за долгую жизнь в искусстве нечасто.

Едва только исчезала, растворялась, истаивала в желтоватом неярком свете огромная фотография — заставка, размером в зеркало сцены, на которой в благообразии и единении было запечатлено семейство Бессеменовых с отцом в центре, матерью о бок, детьми, воспитанником, нахлебниками и жильцами, — как открывался интерьер. По первому впечатлению — ожидаемый.

Стояли старые, основательные, многолетне привычные вещи: напольные часы; темный громоздкий шкаф; большой — для семейства с нахлебниками — стол. Часы, отбивавшие время со страшным хрипом, которые хозяин дома каждый раз заводил с усилием и ритуальной серьезностью, помещались неудобно, у самой двери. На них натыкались, но никому и в голову не приходило их переставить.

Новое же в интерьере было то, что вещей оказывалось немного. Предметы домашнего обихода присутствовали выборочно и разреженно; доступные рассмотрению, они обретали странную для мертвых аксессуаров значительность, почти пугающую индивидуальность. Разностильные, разномастные, они отстояли друг от друга, не рождали уюта; вносили в спектакль атмосферу неподвижности, застылости давно сложившегося, раз и навсегда установленного уклада жизни.

Двери скрипели громче, чем обыкновенно, и обязательно тогда, когда выходил старик, оповещая о явлении "мещанского короля Лира". Так, радуясь удачно найденному сравнению, в хоровом согласии после премьеры определила критика Бессеменова, который терял не имущество,

но уважение и любовь домочадцев, власть над ними, чувствовал близкое крушение своего привычного мира и бессилие помешать катастрофе.

Обои в мелких цветочках были натянуты лишь на заднике сцены; просвеченные софитами сбоку и сверху, вдруг обретали прозрачность или меняли колорит. Обоев на стенах не было, потому что не было стен. Зрители замечали это лишь ко второму действию, как и то, что вещи расположены по всей плоскости сцены, а интерьер распространяется, продлевается, как будто уходит за пределы сценического пространства — в полутень закулисья, и еще много далее.

В соотнесениях, соединениях, отстояниях, вражде, резкости разрывов, глухоте взаимонепонимания обитателей Дом становился моделью общества. А благодаря несравненному товстоноговскому дару укрупнения, типизации, восходил в степень человеческой "вселенной". (Статья в журнале "Театр" так и называлась: "Вселенная одного дома"[1]).

Смысл горьковской пьесы разрастался. При тщательном и детальном воспроизведении быта, что Товстоногов неизменно любил, выразительной характерности российского мещанского сословия, вплоть до фуражки Бессеменова, старинной наколки на волосах его старухи, пузатого самовара, тренькающей балалайки за стенами дома, — место и время действия теряли ограниченность и замкнутость. Спектакль был обращен режиссером во все времена — прошлое, настоящее, будущее.

Пространство в разреженности и выборочности своих аксессуаров, "бесстенности" и распахнутости, неярком сумеречном свечении станови-лось вместилищем всего. Здесь старик Бессеменов, обиженный и пре-дан-ный детьми, со свечой в руке, в ночи, подобный Лиру, обходил свои вла-денья, смотрел — нет ли где огня, не напустили ли угару. Нервически маялся, бесцельно слонялся, перекидывал худое тело со стула на стул, искал занятия и места бывший студент Петр — Рецептер. Татьяна — Попова, румяная, полнотелая, важная, плыла по дому не монахиней, а раскольницей, в гордыне страданья и обиды на людей, в безответности любви к Нилу. В последнем действии, потерявшая все, сомнамбулически воздевала вверх руки, но не для проклятия или моления, — лишь для того, чтобы ладонями убить моль. Драма снижалась и оспаривалась иронией...

Сюда веселый, голодный, жадный к жизни, врывался Нил — Лавров. Столбом вставал и низким голосом гудел свои "умности" и "дерзости" Тетерев — Панков. И кругленькая, аппетитная, ладная, пританцовывая, легко шла по жизни великая ее любительница Еленаа — Макарова.

Персонажи спектакля знали три главных состояния: "скандал перед скандалом, после скандала"[2]. В столкновения, кроме детей и старика, у Товстоногова включался весь круг обитателей дома. Все они в той или другой степени были мещанами, даже Нил — Лавров, в отношении которого режиссер допустил самое радикальное и неожиданное переосмысление.

Здешний Нил с его обаянием, веселой мужской силой, бесстрашием слишком долго прожил в доме Бессеменовых, чтобы быть "совершенно другим". Он, как и все, занят собой и, похоже, собой любуется. Жесток и груб к Татьяне, хотя догадывается, что та его любит. Не знает снисхождения к старости своего приемного отца, переступает через чужое страданье. Не "передовой рабочий", каким привыкли считать воспитанника Бессеменовых, а веселый и беспощадный будущий "гегемон", с готовыми ответами на все сложности жизни, от чего моментами становится страшно.

Мещанство по Товстоногову, — "это определенный образ мышления, определенное мировоззрение, определенный строй человеческой психики <...>. Эти люди вовлечены в круговорот мертвых понятий, изживших себя представлений, уцененных ценностей, иллюзорных придуманных отношений и не могут вырваться из этого бессмысленного круговорота, потому что он сильнее их"[3]. Товстоногова занимало опасное, длящееся во времени, похоже, что вечное, явление, а не мещане в России 1900-х годов.

Вместе с тем в спектакле, где жанр обострялся и восходил от трагикомедии к "трагипошлости", интерес к явлению проявлялся через интерес к каждой человеческой фигуре. Каждый был по-своему сложен и по-своему прав. Старик, недавно — грозный, к финалу — слабый, устроитель унылого и душного домашнего быта, прежде чем встать на окно и глухо крикнуть на помощь — "Полиция!", снимал с подоконника цветы, тарелку; тщательно вытирал подошвы перед тем, как наступить на диван. Был жалок, смешон, когда близкие тащили его, а он в воздухе топал и перебирал ногами. Но Бесеменов истинно любил своих детей и потому заслуживал сострадания.

Татьяна и Петр устраивали из жизни театр — для себя и окружающих. Татьяна — трагический. Петр — неврастенический. Но их боль и смятение, сознание напрасной, "вторичной" жизни были настоящие. И не машинист Нил взрывал покой и устои бессеменовского дома, а нечто более грозное, неотвратимое — ход времени, течение жизни, неостановимая смена людей...

Таков был этот спектакль-долгожитель, просуществовавший в репертуаре товстоноговского БДТ более четверти века.

[1] *Соловьева И., Шитова В.* Вселенная одного дома // Театр. 1967. №5. С.52-59
[2] *Товстоногов Г. А.* О "Мещанах" // Зеркало сцены. В 2-х кн. Л.,1980. Кн.1. С.137.
[3] *Там же.* С.131,132.

В. Максимова

"ПОСЛЕДНИЕ" М. ГОРЬКОГО

Национальный театр. Прага. 1966

Режиссер Альфред Радок. Художник Йозеф Свобода.
Иван Коломийцев — Рудольф Грушинский, Яков — Йозеф Кемр, Софья — Мария Вашова, Александр — Людек Мунзар, Надежда — Яна Главачова, Любовь — Аглая Моравкова, Петр — Мирослав Сайц, Вера — Клара Ернекова, г-жа Соколова — Мария Бурешова, Лещ — Мартин Ружек, Якорев — Ярослав Мареш, Федосья — Иржина Шейбалова.

Альфред Радок никогда не ставил чеховских пьес, но к Горькому обращался не раз. И что интересно: его горьковские постановки появлялись, как правило, в то время, когда тревожные, предупреждающие интонации их решений вроде бы были совсем не обязательными, ничем как будто не обусловленными. Но проходил год-другой, и Радок оказывался прав в своих предвиденьях и в своих предощущениях.

Едва придя в себя после концлагеря в Клеттендорфе, Радок в мае 1946 года ставит "Вассу Железнову" — спектакль навязчивых видений, преследующих фантомов: только после трагических событий февраля 1948 года стали понятными многие провидческие моменты постановки.

С "Последними" Радока все случилось абсолютно аналогично. В дни Пражской вены 1966 года никому и в голову не приходило, каким бы то ни было образом соотносить ситуации и атмосферу спектакля с тем, что происходило вокруг, а тем более — усматривать в них неиз-

бежные перспективы. Август 1968 года вновь подтвердил предвиденья режиссера.

"Последние" у Радока менее всего оказались "семейной драмой", спектаклем о распаде и вырождении семьи Коломийцевых. Ничуть не ослабляя сюжет, не деформируя горьковские характеры и образы, Радок словно истончал ткань пьесы так, что сквозь нее просвечивало нечто главное: тема насилия — тотального и самоцельного; тема служителей насилия — людей, извращенных и деформированных своей к насилию причастностью.

Именно поэтому, несмотря на некоторые, правда, очень немногие опознавательные знаки русского дореволюционного быта, территория спектакля — отнюдь не только Россия: это читалось явно и недвусмысленно. Режиссер, кстати, как будто вспомнил, что и сам Горький хотел увидеть свою пьесу сначала совсем не на русской сцене, посылая М. Рейнгардту один за другим разные варианты текста и всякий раз напоминая ему, что дело совсем не в русских реалиях, не в каком-то особенном русском колорите.

Русские реалии мало заботили и Йозефа Свободу: вещественный мир "Последних" не складывался у него не только в русский, но и в никакой быт вообще, напоминая скорее свалку — все отдельно, все случайно, точно вытолкнуто откуда-то, кем-то оставлено. По всей сцене разбросано полтора десятка разных дверей, никуда не ведущих, ничего не скрывающих, вырванных из своих стен. Ширмы, швейная машинка и самовар, рояль, манекен с подвенечным платьем, огромная кровать, огромная деревянная лохань, в первом акте вынесут обеденный стол длиною почти во всю стену... Нет никакого дома — все ходят, как хотят, то распахивая двери, то минуя их. Через сцену, мимо всех стульев и кресел, мимо кровати и рояля проходят строем жандармы, взад-вперед снуют слуги, горничные, лакеи, совсем не обозначенные в перечне действующих лиц.

В глубине же сцены и вверху — экран и ложа, обитая красным бархатом, с красным бархатным занавесом. В ложе — военный оркестр, то и дело врывающийся в действие военными маршами, вальсом, примитивной полечкой, сдвигая происходящее куда-то, действительно, в сторону горьковского "трагического балагана".

Совсем иные функции у экрана. В спектакле он не гаснет ни на минуту, на него проецируются самые разные изображения: это могут быть подлинные кадры хроники (торжественные выходы царя, военные

парады, уличные сцены), а могут быть эпизоды из жизни героев "Последних", не написанные в тексте, но как бы текст раздвигающие, многое открывающие в психологии и биографиях. Это могут быть крупные планы героев, вторящие планам общим, то есть событиям на подмостках. Или просто фотографии из семейного альбома.

Радок находит очень точные, порой просто ошеломляющие сопоставления. Особенно, что касается Ивана Коломийцева: домашним эпизодам, где он без мундира, какой-то расслабленный и обмякший, часто аккомпанируют эпизоды на экране: Коломийцев в шинели и с шашкой в тюремном дворе, у входа в тюрьму, бодро командующий своими подчиненными. На сцене — человек, охваченный страхом и оттого истеричный, визжащий, мечущийся, не находящий нигде себе места, на экране — напыщенный и тупой солдафон, тяжело ступающий, с окаменевшим, непроницаемым лицом.

Иван Коломийцев у Радока — существо без личности, обретающее какую-то форму, лишь "входя" в мундир, подчиняясь чьей-то воле, и способное только к одному: тупо распространять эту волю на других. Экран, кстати, демонстрирует сам процесс утраты личности: мы видим Коломийцева мальчиком, затем юношей-полицейским, затем венчающимся с Софьей... И мы видим, как неумолимо исчезала в этом человеке личность, как становился он ничтожеством, нулем.

Любопытно, что роль Ивана Коломийцева Радок отдает Рудольфу Грушинскому — знаменитому исполнителю Швейка, Санчо Пансы, Ходжи Насредина, актеру с открытым и добродушным юмором, с обезоруживающей улыбкой, умевшему мгновенно вызывать симпатии зрителей. Такой режиссерский расчет, конечно же, входил в общий замысел, работал на главную тему спектакля: лишающая человека личности власть тотального насилия становилась еще более наглядной в неожиданной метаморфозе исполнительских качеств актера: никакого обаяния и никакой добродушности, понятно, не было и в помине в Коломийцеве Грушинского.

То, что зритель все это ощутит и будет этим поражен, Радок понимал и когда назначал на роль Александра Людека Мунзара, — недавнего Меркуцио, недавнего Шванду ("Волынщик из Стракониц" Й. К. Тыла). Было что-то жуткое, вызывающее леденящий озноб и в этой актерской метаморфозе: хам, пьяница, напыщенное ничтожество.

Надежду играла Яна Главачова — красавица, шекспировская Розалинда, Нина из "Маскарада". В "Последних" ее героиня — похотливая

самка, бесконечно одевающаяся и раздевающаяся у всех на глазах, бесстыдно кокетничающая с отцом, вечно валяющаяся на огромной кровати. К Надежде, как, впрочем, и почти ко всем остальным, Радок безжалостен. Сцены, когда Надежда, кряхтя и взвизгивая, парится в деревянной бадье, режиссер монтирует с экранным изображением: там прикованного полуголого юношу (Соколова, надо понимать) хлещут нагайками тюремщики.

Радок ставил "Последних" совсем не как пусть даже очень выразительный, но все же частный случай. Наоборот, он ставил спектакль о неких всеобщих закономерностях, которые, если не предотвратить их сразу, грозят невиданной разрушительной силой, катастрофой почти что всеобщей. В его спектакле такие закономерности уже набрали силу, уже утвердили себя. Они властвуют, и уже почти бессмысленно им сопротивляться: об этом у Радока линия Верочки и Петра — "последних" Коломийцевых. Она решена нервно, с сочувствием даже, но и без единого проблеска надежды, без малейшего оптимизма. Ее предваряет выразительный сценический эпиграф: первое появление Веры и Петра сопровождает экранный сюжет: смена караула у тюремного входа, механически передвигаются безликие фигуры, автоматические жесты, одни и те же шинели, фуражки, сапоги...

Затем Радок станет часто рифмовать сцены Верочки со сценами Надежды на втором плане; хамски свистящий Александр будет непременно появляться всякий раз, когда Петр пытается объясниться с матерью или отцом. И, наконец, почти в самом финале сбежавшую от Якорева Верочку Софья моет в той же бадье, в которой недавно парилась Надежда. И что-то пугающее послышится в бреде впервые напившегося Петра — такие знакомые взвизгивания, такие знакомые смешки... Плюс ко всему проекции: дрожащую Верочку Софья несет на руках к постели, на экране — забитый до смерти мальчик на руках у полицейского. Последний "пьяный" монолог Петра, на экране — Александр в пьяном застолье с полицейскими. И т.д. и т.п.

Выхода нет, здесь все обречены, иначе и не может быть в этом доме, в этом мире.

В какой-то момент, кстати, перестаешь думать о том, что на сцене — что-то, бывшее некогда домом, перестаешь мысленно достраивать стены, представлять себе комнаты. В какой-то момент вдруг понимаешь, что на сцене, на самом деле, очень цельный и единый мир. Только — другой, собранный совсем по иным, нежели привычные и

нормальные, законам. Здесь, действительно, все едино и даже естественно, можно сказать. Здесь все ко всему давно привыкли. Не удивляются постоянному лязгу сапог по металлическим тюремным ступеням, бесконечному мельканию жандармских мундиров и полицейских шинелей. Не пугаются частых выстрелов, не замечают неостановимо движущихся рядов заключенных. Здесь все уравнено в правах и приведено к единому знаменателю энергией насилия, властвующего надо всем и вся. Все пропитано и обезличено растлевающим духом охранки.

Трудно сказать, почему обо всем этом задумался Радок безмятежной весной 1966 года. Ясно одно: именно в страхе перед всем этим он в ночь на 21 августа 1968 года навсегда покинул Прагу.

Г. Коваленко

"ДОХОДНОЕ МЕСТО" А. Н. ОСТРОВСКОГО

Театр сатиры. Москва. 1967

Режиссер М. А. Захаров. Художник В. И. Левенталь. Композитор А. Кремер.

Вышневский — Г. П. Менглет, Его жена — В. К. Васильева, Жадов — А. А. Миронов, Юсов — А. Д. Папанов, Белогубов — А. Ш. Пороховщиков, Кукушкина — Т. И. Пельтцер.

Шел 1967 год. На сцене Театра сатиры репетировался новый спектакль — "Доходное место" Островского. Казалось бы, ничего не обещало ни шумного успеха, ни особой судьбы будущего этого театрального зрелища. Новым ледком затянулась начавшаяся было "оттепель". В театры вновь приходили идиллические колхозные комедии, классика выглядела "спасательным кругом". Молодой режиссер М. Захаров, приглашенный в Театр сатиры на волне успеха в Студенческом театре МГУ, приступил к постановке очередной классической комедии Островского. Как рассказывал впоследствии сам режиссер — настроение было тоскливым, опять репертуарный "нафталин". Но постепенно театр, словно пожаром, был охвачен слухами — на репетициях "Доходного места" происходит нечто неожиданное, все сбиты с

привычных амплуа, сатира стала острой и жгуче-современной. Что же случилось? Как видно, режиссер сбросил с себя оцепенение новых трудных времен, испуг перед громкими именами блистательных "сатировских" актеров, и заново, как того требовали классики, — "свежими очами", прочел комедию Островского. И тогда он увидел, что герой пьесы — вчерашний студень Жадов, протестующий против взяток, — это и наш пламенный шестидесятник с его "бардовскими" песнями и студенческими театрами, с его громкими филиппиками на тихих московских кухнях, с его демонстрациями на Красной площади, с его наивным пока что только этическим лозунгом — "Хочу быть честным!". И роль эта, как прочел ее режиссер, была отдана А. Миронову. Тончайшее случилось здесь попадание, Миронов и не мог играть скучного резонера, в его актерской манере царила романтическая свобода, в его пластике — жила очаровательная раскованность, в его голосе — звучал молодой задор, в его походке угадывалась беззаботность, в его интонациях — сквозило всепокоряющее обаяние. Распахивая на ходу все двери, словно открывая тайны страшных лабиринтов, на движущемся сценическом круге, будто преодолевая холодный ветер жизни — впервые представал перед зрителями Жадов — Миронов. Он в прекрасном настроении, этот Жадов, как поняли этот образ режиссер и актер, отказавшись от привычной "классической" позы привычных классических героев — потухший взгляд, разбитое сердце, нахмуренное чело, поистине лермонтовско-арбенинские страдания. А с чего бы, казалось, ему страдать — он молод, влюблен, любим, верит в людей и поэтому, легко, весело, мило дурачась, подергивая плечами от удивления, — какие бывают дурные люди, — появляется Жадов — Миронов.

Так входил он в апартаменты своего чиновного дядюшки, выглядывая то из одной, то из другой двери, шутовски приподнимая котелок, подмигивая и показывая язык "начинающему" взяточнику Белогубову. Выходу Жадова сопутствовала незатейливая простодушная мелодия наивной городской шарманки — "И я была девушкой юной. Сама не припомню — когда" — этот мотивчик отныне уже — лейтмотив драматического, противоречивого характера, повсюду сопровождающий Жадова, звучал то радостно, то щемяще грустно, в зависимости от ситуаций, в которые попадал герой. И костюмчик был на нем светло-серый, резко контрастирующий с томно-коричневым одеянием Белогубова и его "подельников". Жадов был светлой стороной спектакля, "армия" Белогубова — коричневой. У Островского Жадов "задумыва-

ется, "кричит", "рыдает". Таким и был мироновский Жадов, и веселым, и отчаявшимся, но никак не "резонирующим", никого не поучающим, его повсюду вела наивная "искренность", любимое слово шестидесятников.

Жадов — Миронов словно все время ходил по краю пропасти — упадет, не упадет — то и дело замирали зрительские сердца. И вот он окончательно разорвал с высокопоставленным дядюшкой. Теперь надо еще пройти канцелярию с ее хозяевами, смеющимися над Жадовым канцеляристами. "Чему вы смеетесь?" — спрашивал Жадов у одного, у другого, но они даже не находили нужным отвечать — такого человека больше для них не существовало, с него снята была опека значительного лица.

Авторы спектакля стремились уделить особое место финалу комедии, — Жадов теперь уже навсегда отказывается от всяческих доходных мест. Однако самую, быть может, драматическую сцену пишет здесь Островский и ставит Захаров — не вообще побеждает победивший себя Жадов, но в ту минуту, когда слышит, что и Сам, Дядя, уличен во взятках, отдан под суд. Оступившийся герой, пришедший все же просить доходное место, поднимается не только в силу собственного раскаяния, но еще и потому, что Дядя — повержен, что от него больше нечего ждать. Таковы, кстати, все "положительные" герои Островского, вспомним хотя бы само сочетание имени и фамилии "хотевшего быть честным" приказчика Платона Зыбкина в комедии "Правда хорошо, а счастье — лучше". Не самыми идеальными были и прообразы захаровско-мироновского Жадова: его друзья — шестидесятники, увидев крах своих иллюзий, кое-кто уезжал за рубеж, кое-кто уходил в глубокую оборону, а кое-кто, махнув на все рукой, приспосабливался. И когда на особую площадку, глубоко вдвинутую в зал авансцену, на "площадку совести", площадку "откровений" — выходил в финале Миронов — Жадов, и бросал в зал свое раскаяние за мгновенное отступничество — из глаз его капали крупные как бусины слезы, чуть ли не попадая в зрительский первый ряд. Это был какой-то, особый, цирковой фокус, но в то же время иначе и не могли выглядеть в этом спектакле слезы — слезы обиды за малодушие, слезы надежды на зреющие силы, слезы боли — а вдруг опять не выдержит.

Другим средоточием спектакля была фигура чиновника Юсова в исполнении А. Папанова. Если Жадов — Миронов здесь весь в движении, в становлении, в этом характере все еще не закончено, то папановский

герой был весь "закончен", форма его была неизменимой — тяжеловесной, квадратной, основательно вросшей в землю. А почему бы рефлексировать, а куда торопиться — жизнь его хорошо сделана, он живет по морали — в вере тверд, любит семью и начальников, и взятки — это не поборы, а "так уж положено от Бога", как говаривал еще гоголевский Городничий. И все же Папанова — Юсова беспокоит задиристый Жадов — "мальчишки стали разговаривать, мальчишки нос поднимают" — с этой тревогой выходит он на площадку "откровений", удивленно вглядываясь в зал, — а не сидят ли и там эти мальчишки. Но Островский не был бы великим драматургом, а Захаров талантливым режиссером, если бы один не написал, другой не услышал, а третий — мастер Папанов не сыграл, что Юсов уже сильнее, чем Жадов, а начинает бояться своего ученика-единомышленника и любимца Белогубова. Жадов уходит в одну сторону, в вольнодумство, Белогубов в другую, в "новое" взяточничество, когда уже не "до крох", но "до крови" расправляются с несчастными просителями. Выросшие Белогубовы когда-нибудь могут столкнуть с дороги и самих своих учителей Юсовых. Еще придут гротескные Сухово-Кобылинские "Лица" и "Не-лица", генерал Варравин, даже из могилы вытаскивающий мелких взяточников Тарелкиных.

И третья "энергия" (слово, любимое режиссером) была в этом спектакле — роль Фелицаты Герасимовны Кукушкиной в исполнении великолепной Т. Пельтцер. В сценах, где действовали Вышневский, Юсов, Жадов, Белогубов, перед нами представал страшный чиновничий социум. В сценах, где появлялась Кукушкина, царили все те же законы "стаи", но на семейном поприще, здесь завязывались корни грядущих общественных пороков. Вовсе не злодейка-Кукушкина (она и бедна, и одна, крутится как белка в колесе), дочери — ее единственный товар. Быть может, самый ударной, самой душевно-будоражащей сценой спектакля был выход Кукушкиной на "площадку откровений" со словами Островского, дышащими жгучей современностью: "Взятки! Что за слово "взятки"? сами же его выдумали, чтобы обижать хороших людей. Не взятки, а благодарность!.."

Зрительный зал взрывался смехом, вспыхивал криками восторга, понимания, сочувствия, негодования, театр на мгновение переставал быть театром, становился, по слову Герцена, парламентом, где решаются самые живые вопросы современности. И хотя в спектакле о "доходном месте" было классических пять актов, ничего не было ни придумано, ни пропущено, действие мчалось на одном дыхании, публика

жила вместе с персонажами. Казалось, что мы находились не только на театральном зрелище, но еще и в кинотеатре, когда режиссер придвигал к зрителю ударные смысловые моменты, останавливал крупные планы, лиц, событий, сомнений, радостей и горестей сатиры. Актеры в этом спектакле "выходили из образа", обращались прямо к зрительному залу, как в боевом русском водевиле, как в политических зонгах Брехта. Любимым своим режиссером назовет впоследствии Захаров Вахтангова. В спектакле "Доходное место" это было очевидно. Вахтангов, Брехт, современный кинематограф становились в этой работе Захарова рядом с русским драматургом Островским, якобы только и знавшим, что быть "Колумбом Замоскворечья".

И. Вишневская

"APOCALYPSIS CUM FIGURIS"[1]

Театр-Лаборатория. Вроцлав. 1969

Сценарий и режиссура Ежи Гротовского. Костюмы Вальдемара Кригера. Симон-Петр — Антоний Яхолковский, Лазарь — Збигнев Цинкутис, Иоанн — Станислав Сцерский, Иуда — Зигмунт Молик, Мария-Магдалина — Рена Мирецка или Элизабет Альбахака, Темный — Ришард Чесляк.

В тесном переулке возле старинной Ратуши во Вроцлаве, в высоком, узком кирпичном доме, с 1964 года обосновался один из самых необычных театров XX века: Театр-Лаборатория Ежи Гротовского. Поднявшись по железной лестнице с крутыми поворотами на самый верх, в зал, зрители рассаживаются вдоль стен на деревянных скамьях. Зал спектакля — не совсем зал. Большая комната без окон, с высоким потолком и черными стенами служит общим местом пребывания и для актеров, и для зрителей. Сцены нет.

Это Бедный Театр Гротовского. Здесь отменены любые декорации, нет ни красочных костюмов, ни париков, ни грима, а реквизит и "вещный мир" на редкость минимальны. Здесь место действия — просторная, свободная, пустая пустота.

Из одного угла, от пола ввысь и наискось, сквозь воздух, светит луч прожектора. Все начинается с тишины. И с неподвижности.

На полу четверо. Вразброс, кто навзничь, кто ничком, лежат, смутно белея, в будничных, сегодняшних одеждах: случайная компания, "компашка" в тяжелом сне после долгого пути или с похмелья. Пятый не спит — сидит, нахохлившись, у стенки. В отсвете прожектора его фигура — черной тенью — неподвижна, из-за плеча горбатится широкий ворот плаща, похожего на жесткую пастушескую бурку.

Место действия здесь не очерчено, как не очерчено и время. Сегодня и вчера, город и окраина, вокзал на полустанке, невзрачный зал ожидания, обочина проселочной дороги — все равно, и все возможно.

Но вот пошевелился кто-то, а кто-то приподнялся, сел. Внезапно, резко, как от толчка — как-будто сорвались с креплений — все вдруг приходят в бурное движение, и начинается неудержимый, буйный пляс. В пространстве зала носятся все четверо: мелькают полы распахнутых, расхристанных рубах и курток, в неистовстве бьют об пол босые ноги, взвиваются обрывки гортанных криков, неясной песни на непонятном языке. На полу разбросан убогий реквизит: салфетка, фляга с водкой, буханка хлеба, нож. Одна из четверых, девица в куцей юбке, схватив буханку, запеленав ее в салфетку, пытается укрыться от "дружка". Но он наносит неожиданный удар ножом в буханку, в хлеб — как в тело. Стон боли. Неясно — чьей. "Дитяти", женщины, мужчины? В том мерцании значений, на котором выстроен спектакль, равно возможны все возможности. Здесь отдаленные ассоциации, взаимно наплывая, смешивают низкое с высоким, символы "вина" и "хлеба" с картинками нечистой заурядной пьянки. Сценический язык Гротовского, саркастичный и экстатический, будто содравший с себя кожу банальностей, метафоричен. В актерском поведении сплетаются взаимоотрицающие смыслы: лицо актера выражает не то, что его жест, и в тот же миг совсем иное несет в себе реакция его партнера: угроза в голосе, радость во взгляде, в теле — судорога боли.

Так же внезапно, как взвился, круговорот затеянного пляса, беготни, погони за буханкой ослабел, распался и затих. Но не надолго: секундное затишье и, следом, новый рывок, новый виток оргиастического пляса. Однако, безумный пляс не хаотичен. Теснее, чем в обычном театре, исполнители-актеры опутаны невидной сетью взаимных импульсов — психических, физических, осознанных, полуосознанных: неясных, смутных, ернических, невеселых, каких-то гиблых.

Общий тон спектакля — сумрачное марево. Суровый и графичный в цвете, он весь наполнен звуками: слышны шум ветра, шорох песка под ступнями бегущих, шелест листвы, посвист птиц, далекий лай собак (все соткано из голосов актеров). Текста почти нет, есть звуковая партитура: редкие слова выкрикиваются, вышептываются, выплакиваются. Накал эмоций здесь — недобрый, неблагодатный. В воздухе сгущается предощущение-предвестие чего-то большего: какого-то великого, непоправимого несчастья.

В четырех фигурах, как в капле — малое сообщество, молекула большого организма: молекула "нас с вами". Сообщество мало, но не безвредно. Каждый — на взводе и настороже: охотно сбились в кучку, хотя взаимно равнодушны, разобщены. Реквизит их жизни — фляга и буханка: из фляги пьют взасос, "лакая"; буханку секут ножом. Беготня-погоня — за слабейшим; за криком-шепотом — издевка. В таком сообществе молитва (по привычке) мешается с торговлишкой (в охотку), живая кровь — с горилкой.

Здесь правят скука и уныние. Нужна забава.

Вот тогда от стенки встает Пастух: настал его черед.

Его фигура, значение и роль в спектакле — двусмысленны; колеблются, двоятся. Встал во весь рост, над всеми — и вырос в Пастыря. Не бурка, а священнический плащ спадает до полу; лицо бледно, но ярко проступает темная бородка клинышком. Разоблачительно мелькнет в луче прожектора странный орлиный взгляд: и цепкий, и ускользающий. Ни "тихий Пастырь", ни "добрый Пастырь" о нем не скажешь. Встав и войдя в круг "кодлы", он отыщет, нащупает слабости каждого из четырех, их низменную падкость на забавы.

Сначала он всех наречет: "ты — Лазарь", "ты — Магдалина", "ты — Иоанн", "а ты — Иуда". Так впервые в сюжет о "перекусе на бегу", на перекрестке, на вокзале войдут евангельские персонажи. Замысел рассказа об их возможных судьбах в современном мире не покидал Гротовского как режиссера много лет (не случайно первая редакция спектакля, 1967 года, называлась "Евангелия"). Впрочем, в начале, в завязи спектакля они приемлют свои роли не всерьез, осклабившись: что им делить..? Но неспроста Верховный пастырь присвоит себе титул Симона, то есть Петра. В колеблющейся многозначности этого персонажа образ главнейшего апостола сплетается в поступке, в слове, в жесте, в голосе с фигурой Великого Инквизитора: его немеркнущая святость сочленена с мрачнейшим любоначалием. И от своей затеи Пастырь не отступит.

Из темного угла, на свет, он неожиданно вытягивает странную фигуру.

Озираясь чуть диковато, слегка сутулясь, неловко и несмело в зал входит новый персонаж. Случайный путник: босой, в заношенном плаще, в руке сжимает посох, похожий на палку слепца, хотя он зряч. С этого мгновения история веселой (или унылой) кодлы приобретает новый смысл.

В их злостный круг вступает *иной*, наивный человек. *Не порченый.* (В программах заграничных гастролей Театра-Лаборатории он назывался Innocent (англ. и франц.), "Innocente" (итал.) — Непорочный и Невинный.) Это Темный. Имя нарицательное, по смыслу значит многое. Темный — простодушный, не отягченный знанием или почти юродивый, блаженненький?

Секунду они стоят лицом друг к другу: властный Симон — Петр и робкий Путник. Но в следующий миг начнется немыслимая жизнь Темного в спектакле: жизнь слабого, которого не одолеть. Тело, голос, мимика и жесты, вся партитура внутренних и внешних импульсов живут и дышат в нем невидимой вибрацией, все возрастая, достигая просветленности, свечения.

То подбегая к центральной группке, то отбегая, доверчивый к приманкам "кодлы", не замечая ни подвоха, ни цинизма, с детски открытым, удивленным взглядом, он делает попытки вступить в их круг: хочет прикоснуться, *отдать себя*. Его отринут: вытолкнут грубо, жестко. Его открытость, его готовность к самоотдаче стали удобной мишенью для тех, кто его дразнит, язвит и ранит. Податливое тело Темного деревенеет в боли:он уязвлен. Но пройдет почти полдействия, пока он, Темный, осознает, что он — мишень. Однако, и ему будет дано короткое отдохновение: из тихих звуков, из легких и замедленных полудвижений, возникает встреча в любви с Марией Магдалиной. Как в невесомости, прозрачные, пронизанные светом прожектора, они сольются *во встрече*, в зримый анти-полюс той мрачной, воспаленной *встрече в ненависти*, которую принес с собой фальшивый Пастырь.

Пастырь и Темный — диковинная пара: союз без благодати, цепь-связка сильного и слабого. Когда в какую-то минуту взовьется вверх огромный, все осеняющий плащ Пастыря-жреца, то в перерез ему мелькнет в луче прожектора, как хрупкая преграда, тонкий белый посох странника-"слепца".

"Жрец", "путник", "Темный-слепец" — все притчевые персонажи, но и спектакль Гротовского — поэма, а не проза.

Время содвинется: здесь будет встреча с мифом, с преданием, с историей.

Евангельская тема вновь проиграется — на заурядном сегодняшнем куске земли. На этом пятачке земли красавчик-фраер в мятых джинсах, наслушавшись всласть шлягера вчерашнего сезона, снова в который раз укажет на Того, "кого искали, чтобы погубить".

В "Апокалипсисе с фигурами" Гротовский подвергает испытанию миф о Христе.

Сначала профанацией, насмешкой, "розыгрышем"; потом аргументацией, идущей от Достоевского. Все для того, чтобы "содрать с великого мифа его золотые одеяния, в которые облекли его религия, традиции, привычка. Чтобы встал он перед нами нагим и так, нагим, и защищался". И все же спектакль не повторяет страшное "Бог умер", он ставит свой вопрос и ставит его иначе: "Умер ли Бог?"

Все течение спектакля — ответ на этот печальный вопрос.

С приходом Темного неудержимая стремнина действия, поколебавшись, себя меняет.

Движение, похожее на "броуновское", движение "вразброс" сменяет-ся потоком вкруговую. Замысел того, кто сам себя нарек Симоном-Пет-ром, становится яснее. Он — власть, он жаждет овладеть случайным Путником, чтобы иметь живую жертву для них, для кодлы. Забава обрастает потаенным смыслом. Спектакль входит в другое русло — жестокой игры сообщества: игры-проверки не на жизнь, а на смерть. Во множестве значений, которыми нагружен каждый эпизод, в их быстрой смене, вновь и вновь всплывает кощунственный союз антагонистов: Симона — Темного. Однако Темный, сотворенный на потеху, заново, Христом, уже уверовал. А значит, не миновать ему Голгофы. Две "скачки" придутся на их долю. Две мощных мизансцены — открытая метафора страдания. Сначала Темный, будто ища опоры, взмывает на спину Симону. И Пастырь мчит по залу, вкруговую, и Агнец — "бремя" — за плечами у пастуха. Но Симон — Петр, библейский Пастырь, в ту же секунду неуловимо обращается в манипулятора-распорядителя современного церемониала. Он сбрасывает Темного с себя и среди нарастающих насмешек, поношений и глумлений, сам взмывает ему на плечи и, погоняя, сорвав в галоп, мчит на нем по кругу, и летит за ним по ветру огромный плащ жреца.

Сцена мгновенно "смыта" — накатывает следующая. Темный, едва не обезумев, сбрасывает на землю Пастыря. Он, уверовавший, что он Христос, теперь уж не отступится. Он будет побивать "торгующую кодлу", жгутом свернув свой жалкий плащ. Они уйдут из зала друг за другом, все четверо.

Но в конце, оставшись в одиночестве, с глазу на глаз с Симоном, Путник услышит самое последнее и беспощадное: "Ступай, — и не приходи больше". Среди "компашки" избавленья не наступит. Второго пришествия не будет. Темный обессилел, лежит тихо, навзничь на полу.

В самом конце спектакля напряжение слабеет. Кто-то, невидный в темноте, вносит охапку пылающих свечей, ставит в разных местах по залу. Одну — у изголовья Темного. Свечи постепенно гаснут: одна попрежнему горит.

Зрители в молчании расходятся, ступая по застывшим каплям воска, по расплесканной воде, по крохам никому не нужного, рассыпанного хлеба.

[1] "Apocalypsis cum figuris" ("Апокалипсис с фигурами") — название графической серии Альбрехта Дюрера (1498).

Н. Башинджагян

"РАЗБОЙНИКИ" ФРИДРИХА ШИЛЛЕРА

Баварский государственный театр. Мюнхен. 1969

Режиссер Ганс Литцау. Художник Юрген Розе.
Карл Моор — Хельмут Грим, Франц Моор — Мартин Бенрат, Амалия — Кристина Остермайер.

Шиллеровские "Разбойники" в период молодежных выступлений, во многом определивших политическую жизнь Западной Европы 60-х годов, стали в ФРГ одной из самых репертуарных пьес, шли на сценах городских и государственных театров, в молодежных клубах и на открытом воздухе.

Спектакль Ганса Литцау подвел итог и был воспринят по-разному. Молодежь, в основном студенческая, спектакль не приняла, а старшее

и среднее поколение зрителей новую постановку Баварского театра одобрили. Это и понятно: режиссер высказывался от имени поколения пятидесятилетних. В эпоху нацизма он был еще слишком молод, чтобы сделать выбор, его первые спектакли появились сразу после войны, и в каждом из них постоянно ощущался страх перед жестокостью, сомнение в правоте силы. После постановки "Разбойников" похвалы мудрости и уму режиссера звучали и с высоких трибун, — в правительственных официальных речах. Вероятно, это сыграло свою роль в том, что спектакль Литцау привезли на гастроли в СССР (Москва, Ленинград, Рига) — летом 1969 года, и он имел широкую и одобрительную прессу.

Литцау резко и обнаженно показал опасность антигуманизма в современном мире, по мнению постановщика "Разбойников" ставшего фатально неизбежным следствием гуманных и чистых порывов. (Собственно, по мнению режиссера, в этом смысле европейская жизнь второй половины XX века ничем не отличается от людского существования в прошлые эпохи). Зрительный образ спектакля — образ жестокого настороженного мира (художник Юрген Розе — постоянный соратник Литцау). Покатая площадка, поднятая над уровнем сцены, с обеих сторон замыкается высокими стенами из больших кубов цвета обгорелого кирпича. Где-то наверху Карл произнесет свою клятву, а потом вниз, к самой рампе, упадут его первые жертвы. Литцау поставил спектакль мрачный, жесткий и динамичный с использованием подлинных, природных фактур, грубое необработанное дерево, ржавое железо, жесткая кожа.

Режиссер не открывал ничего нового, но неотступно повторял страшную мысль о том, что выхода нет, что небеса пусты, что все в ловушке. Помост, по которому движутся персонажи спектакля, зажат между тяжелыми кубами — есть только движение вверх-вниз, вправо-влево идти некуда.

Все у Литцау устали и торопятся. Торопятся выстрелить, наесться, убрать с дороги свои жертвы, и, действительно, виновных и попавших под горячую руку, выспаться, лежа вниз головой все на том же помосте. Бунт разбойников в этом спектакле неизбежен, но бесчеловечен; и какой толк, что в основе его высокие и справедливые цели, когда следствия одни и те же: пожары, трупы, разрушения, разбитые судьбы. Человечность может отстаивать себя только жестокостью, повторяет Литцау. Вывод трагичен, но режиссер на нем настаивает.

В этом спектакле ощущались и память о прошедшей войне и опасения по поводу современных событий, которые, приобретя политиче-

ский характер, снова могут оказаться чреваты кровью и смертями. Литцау почти не выделяет героя, у него, как часто бывало в постановках "Разбойников", особенно в 20 — 30-е годы прошлого столетия, тоже действует коллектив. И когда разбойники в первой лесной сцене полушепотом скандируют слова своего гимна:

Ха! Вот когда под наш топор попадете, —
Взревете быками, снопами падете...

— от строфы к строфе растет в них стремление разрушать, громить, уничтожать. Опасения режиссера выглядели вполне обоснованными, ибо ничего этому коллективному духу ненависти и коллективной жажде разрушения в спектакле не было противопоставлено. Напротив, сами разбойники, одержимые местью, противостояли изощренному злодею Францу Моору (Мартин Бенрат), при всей своей изворотливости не сумевшему спастись.

В какой-то момент Карл Моор и его соратники забывали о цели бунта. Сам бунт превращался в повседневную, прозаическую, привычную работу, от которой устают и хотят бежать, но убежать невозможно. В Карле (Хельмут Грим) и в Швейцере (Ганс Михель Реберг) нет наивности и благодушия. Они знают, что такое жизнь, их ничем не удивишь. Стреляют они спокойно, по-деловому, понимая, что иначе нельзя, они действуют без надрыва и истерики. И Литцау считает, что действовать все-таки нужно, потому что у человека всегда есть личная возможность оценить свои поступки и вынести себе приговор, например, положить конец собственной жизни, как и поступает Карл Моор — и у Шиллера и в спектакле.

Хельмут Грим одновременно с работой на сцене снимался у Висконти в фильме "Гибель богов" — и что-то от эссэсовца-искусителя, нового Мефистофеля — Ашенбаха, было и в его Карле: отсутствие простодушия и прекраснодушия, злая ирония и цинизм, неверие в людскую добродетель. В шиллеровском герое, как его понимал Грим, угадывались черты фюреров и заговорщиков — вне времени и пространственных границ.

Во второй половине 60-х годов "Разбойники" чаще всего становились исповедью бунтующей молодежи, выступлением от собственного имени, высказыванием от первого лица. Постановщик мюнхенских "Разбойников" полемизировал и с новыми левыми, которые признавали истинными лишь чувства и мысли, рождающиеся в коллективе, на людях, и с теми режиссерами, кто себя с бунтарями отождествлял. В

спектакле Литцау, когда Карл действует вместе с разбойниками, он считает, что все идет нормально, он поступает, как надо, но наедине с собой ужасается своим поступкам, способен оценить их по справедливости, раскаяться и осудить себя, так как нарушил заповеди.

"Разбойники" Литцау — стали взглядом со стороны на действия и эксцессы молодого поколения, попытка человека другого возраста и другого жизненного опыта разобраться в современных настроениях и событиях. На самом деле в спектакле истинна только смерть, все остальное подвергалось сомнению: любовь, родственные привязанности, сыновний долг.

Большинство сцен спектакля происходило в темноте, прорезаемой лучами прожекторов — пистолетов. Полностью сцена в его "Разбойниках" освещалась лишь один раз, когда Карл и его соратники подходили к замку Мооров. В глубине сценической площадки вспыхивал нестерпимо яркий свет, он не согревал и не разгонял мрак, а нес гибель, и в паническом ужасе кончал с собой Франц: с колосников спускалась длинная веревка, падало кресло, и с грохотом летела на пол потухшая настольная лампа. Потом, опять в полумраке, Карл привычным, рассчитанным ударом убивал Амалию, — еще одна смерть, бессмысленная и жестокая, как все остальные.

У Шиллера Карл совершает свое последнее убийство, терзаясь и мучаясь, понимая, что оно — последнее, у Литцау — почти по инерции, как профессионал, как член клана, выполняя долг верности соратникам, с которыми связан давно и навсегда....

Эстетика спектакля Литцау рождена в западноевропейском театре 60-х годов, и, конечно, ведет свое происхождение и от "Лира" Брука и от экспериментов с брехтовской драматургией. В ФРГ этот стиль был освоен несколько позже. Режиссер пользуется сильными средствами, агрессивными приемами, он антилиричен и не осовременивает происходящее в пьесе, а трактует события как вневременные, тяготея к притчевой обобщенности и притчевой однозначности.

Спектакль Литцау оказался по-своему уникальным, программным даже. Это было предупреждение и предсказание — после Литцау жесткие и экспрессивные формы, свойственные режиссуре "Разбойников" заполонили сцену Германии по обе стороны тогдашней границы.

Суть и смысл опасений и констатаций режиссера впоследствии адаптировались и вульгаризировались, становились общим местом. А спектакль Литцау остался в памяти современников, так как был про-

низан личной тревогой художника, его страхом за будущее, его недобрыми предчувствиями, и в отдельные моменты, эпического по масштабу действия, все это звучало пронзительной лирикой.

Г. Макарова

"НЕИСТОВЫЙ РОЛАНД"

По одноименной поэме Лудовико Ариосто.
Кооператив Театро Либеро. Фестиваль Двух Миров. Сполето. 1969

Сценическая редакция Эдоардо Сангуинетти. Режиссер Лука Ронкони. Художник Уберто Бертакка. Художник по костюмам Елена Манино.
Роланд — Массимо Фоски, Анжелика — Оттавия Пикколо, Брадаманте — Эдмонда Альдини, Руджиеро — Луиджи Диберти, Олимпия — Марианджела Мелато.

Театральная легенда XX столетия, спектакль "Неистовый Роланд" по поэме итальянского поэта XVI века Лудовико Ариосто, был поставлен Лукой Ронкони в 1969 году и впервые показан на фестивале Двух Миров в Сполето в июле того же года. Спектакль произвел эффект разорвавшейся бомбы — казалось, привычные представления о театре рушились.

К тому времени сценическое искусство особенно остро стало ощущать статичность традиционной сцены. Итальянская сцена с рампой и занавесом мешала естественному общению актеров и зрителей, ограниченность ее возможностей казалась фактом бесспорным. Нужны были новые формы. Ронкони задумал спектакль, в котором пространство было бы организовано принципиально иначе. Используя некоторые формы средневекового мистериального театра, он предложил модель симультанного театра вне сцены-коробки, основанного на движении всех ее компонентов — актеров, декораций, зрителей. Премьера "Неистового Роланда" прошла в помещении бывшей церкви Сан Никколо́ (в дальнейшем спектакль чаще шел под открытым небом на площадях разных стран мира).

Действие рыцарской поэмы разворачивалось на площади прямоугольной формы, которая одновременно являлась и сценой и зрительным залом. Актеры играли на деревянных помостах, которые свободно двигались по всему пространству среди зрителей[1].

Публика, в свою очередь, так же свободно могла перемещаться в пределах этого пространства (кресел не было, спектакль зрители смотрели стоя). Одновременно могли выезжать несколько игровых площадок. Здесь зритель не мог оставаться пассивным, он должен был действовать: ходить, выбирать, что смотреть, а что не смотреть, иными словами, сделать своего рода монтаж собственного спектакля. Кроме того, впервые в современном театре здесь стало действовать и новое правило: закон неполного восприятия. Зритель не мог и не должен был увидеть все: ему оказывалась доступна лишь часть целого. Лука Ронкони называет это так: "спектакль, превышающий возможности зрителя"[2].

"Неистовый Роланд" начинался неожиданно. Луч прожектора выхватывал из темноты фигуру Астольфо (Дулио дель Прете), который быстро двигался на маленькой сценической площадке к центру зала.

Прекрасных дам и доблестных рыцарей,
Любовь и вражду, учтивость и великие подвиги
Пою я...

— произносил он первые слова. Окончив октаву, Астольфо жестом приглашал зрителей взглянуть туда, где уже появилась фигура главного героя — Орландо, стремительно двигавшегося на своей платформе в центр зала. Без головного убора, одетый как и большинство присутствующих (свитер и джинсы), Орландо торжественно произносил свой первый монолог... После этого все оказывались в лесу. Лес изображали зрители, а через него проносились, преследуя друг друга, герои поэмы. Несколько повозок с всадниками (дамами и рыцарями на боевых конях) одновременно пересекали в разных направлениях пространство зала. Орландо, Анжелика, Брадаманте, Ринальдо, Руджиеро ... появлялись и исчезали, прямо к публике обращая свои взволнованные строфы. Оглушенные и захваченные ритмом непрерывных перемещений, шумом, криками, звучанием стихов, зрители оказывались в окружении сразу нескольких сценических площадок, на которых одновременно каждый из героев декламировал стихи, рассказывал свою историю.

Боевой конь был сделан из полос листового железа и деревянных прутьев, его продырявленность и выставленная напоказ худоба вызывала улыбку. Бесстрашная дева-воительница декламировала свои октавы,

словно поднявшись на пьедестал, с несколько форсированными манерными интонациями и изящными движениями кистей рук. Устрашающий дракон, пожирающий юных дев, превращался в скелет.

Зрители становились свидетелями поединков, полетов на иппогрифе[3], борьбы рыцарей с морским чудовищем... и финальной битвы всех рыцарей враждующих сторон, происходившей в центре зала (в то время как публика была оттеснена к стене). А в самом конце отпущенный на свободу иппогриф прощально планировал под сводами зала, когда зрители покидали театр.

Знакомый, близкий, осязаемый, фантастический и дарящий радость мир. В огнях юпитеров оживали, влюблялись и страдали персонажи народной легенды, звучали любимые с детства стихи, А герои казались такими же, как и сами зрители, и были совсем рядом — на расстоянии вытянутой руки. "Спектакль-праздник, народное торжество, великое коллективное действо", — писала пресса[4]. Атмосфера спектакля определялась естественностью и непредсказуемостью общения со зрителями, легкостью и подвижностью всех его структур, шумом двигающихся повозок, звоном мечей, музыкой "золотых октав". Здесь был живой дух города, его неба и звезд, живое дыхание людей, завороженно, как в детстве, внимавших чудесам сказки. Мера соучастия и единения исполнителей и публики была необычайной, спектакль принимался с энтузиазмом. И даже аплодисменты рождались не как оценка и одобрение исполнения, а как взрыв восторга по поводу счастливых развязок и неожиданных поворотов сюжета.

Возникновение особой атмосферы всеобщего единения и братства, когда зрители оказывались вовлеченными в действие, было воспринято как открытие, как главная победа театра. Утопические идеи о всеобщем братстве тогда, в конце 60-х, были очень актуальны. В спектакле "Неистовый Роланд" осуществилась мечта о народном театре — этом загадочном феномене драматической сцены, сама природа которого восходит к далеким временам патриархальности и всевластия племенного сознания.

Высокое искусство Ренессанса и барокко, эстетика народного религиозного зрелища, различные жанры, стили, художественные и исторические традиции — все в "Неистовом Роланде" становилось предметом увлекательной театральной игры. В строго найденном равновесии здесь пребывали, не противореча, а дополняя друг друга, рыцарская поэма и ярмарочный балаган, мистерия и драма с романтическим захватывающим сюжетом, элементы кукольного представления, поэтиче-

ская декламация в классическом стиле, мелодрама, фарс... Прием стилизации носил по большей части иронический характер. При всей легкости своей конструкции "Неистовый Роланд" — это грандиозное зрелище, восходящее к широко развернутым здесь формам средневекового, ренессансного и барочного театра.

Вместе с тем в спектакле Ронкони, в его пьянящe освобождающей стихии, в легких и праздничных формах ощущалась скрытая, едва уловимая тревога. Постоянное, неостановимое движение в "Неистовом Роланде" подсознательно внушало ощущение неуверенности, нестабильности всего сущего. Это же чувство вызывала и трактовка образов поэмы, соединявших в себе противоположные черты. Все в этом спектакле — будь то образ главного героя или его боевого коня, "страшного" дракона или девы-воительницы Брадаманте, красавицы Олимпии или "верного" рыцаря Руджиеро — имело двойственную природу, второй план, часто контрастный по отношению к первому, что вносило в художественную ткань произведения не только мотив театральной условности, иронии, игры, но и рождало сомнения в надежности и устойчивости самой человеческой природы.

Поставленный в начале молодежного движения "Неистовый Роланд" отразил время, еще полное радужных надежд, когда мир казался способным нести радость, он запечатлел этот краткий миг равновесия между еще ослепительным светом и начинающимися сумерками. (А телефильм "Неистовый Роланд", снятый Ронкони в период разгула террора и насилия, зафиксировал новую фазу в развитии ситуации, поэтому и общая тональность телеверсии преимущественно сумрачная).

Предложенная Ронкони в "Неистовом Роланде" форма стала новаторской. Она была воспринята как раскрепощение — в празднике, в театральной игре, как освобождение от всех условностей не только устаревшей театральной традиции, но и отжившего свой век миропорядка. Спектакль оказался созвучен духу времени, был принят и понят современной аудиторией.

Пространство "Неистового Роланда", в котором движению принадлежит решающая роль, дает основание трактовать его достаточно широко. Такое театральное пространство можно воспринимать и как своего рода пластическую проекцию XX столетия — времени, когда мир видится в вечном движении и изменении, а точка зрения определяет все. Подвижный образ мира, размытость контуров человека новейшего времени, его нестабильная, неуловимая, постоянно меняющая-

ся натура — все так или иначе нашло отражение в структуре и функционировании этого пространства, в котором основополагающими критериями стали симультанность действия и подвижность всех составляющих театрального спектакля (актеров, декораций, зрителей).

Во многих отношениях "Неистовый Роланд" Луки Ронкони стал точным попаданием в свое время: это и новаторская форма, и открытие новой коммуникативности, и атмосфера игрового вольнодумства как мятежного духа вольности самой жизни. И это воплощение образа современного человека во всей непредсказуемости и сложности его натуры.

После "Неистового Роланда" предложенный Ронкони театральный язык становится универсальным: им начинают широко пользоваться. Так процесс, начавшийся некогда в момент, когда впервые пришли в движение ширмы Гордона Крэга, подошел к своей завершающей фазе. "Неистовый Роланд" стал последним спектаклем-открытием, поставившим точку и ознаменовавшим конец театральной революции — революции, начавшейся на рубеже веков против статичности ренессансной сцены.

[1] Сценические платформы приводились в движение вручную: их толкали перед собой молодые люди.

[2] *Ronconi L.* Gli ultimi dell'umanità. Torino, 1991. P.91.

[3] Ippogrifo — крылатый конь с головой грифа, персонаж поэмы Ариосто. В спектакле иппогриф также приводился в движение вручную.

[4] *Quadri F.* Il rito perduto. Torino, 1973. P.103.

М. Скорнякова

"МИСТЕРИЯ-БУФФ" ДАРИО ФО

Театр Нуова Шена. Милан. 1969

Режиссер и исполнитель всех ролей Дарио Фо.

"Если бы Фо не обладал в высшей степени освобождающим безумием, он стал бы проповедником и моралистом. На наше счастье (и свое) он проповедует, будучи паяцем. Фарс является для него инструментом исправления нравов"[1]. Дарио Фо, актер, режиссер, драматург — один из самых талантливых представителей политического театра, который в 60-е и 70-е годы переживал в странах Запада свой

расцвет. Истинных произведений искусства политический театр дал немного, но к ним безусловно следует отнести "Мистерию-буфф", лучшую комедию Фо.

Пьеса состоит из отдельных сцен на известные, наиболее популярные сюжеты Евангелия. Помимо историй из Нового завета сюда включены и другие сцены: "Рождение комедианта", "Рождение крестьянина", "Моралите слепого и хромого", "Бонифаций VIII" и другие, взятые из средневековых хроник Италии и других европейских стран. Название, данное Фо этой комедии, точно такое же, как и у известной пьесы Владимира Маяковского, его любимого поэта. Название указывает на общность литературно-художественного приема: "Мистерия-буфф" Маяковского — пародия на библию, "Мистерия-буфф" Дарио Фо — пародия на Евангелия.

Создавая "Мистерию", Фо опирался не на канонические, а на апокрифические Евангелия. Он относится к Писанию как к национальному фольклору, берет из него хорошо известные и понятные всем сюжеты и дает свою интерпретацию. "Изучая средневековые тексты, — говорит Фо, — я не мог не заметить, что в них Христос превращается в народного героя, противостоящего сильным мира сего и служителям церкви... В них рождается образ иного Христа, более человечного, всегда защищающего слабых, несущего в себе языческую радость жизни, любовь к праздникам, к красоте..."[2]. Евангелие от Фо, как можно было бы назвать комедию, — это гротескная притча о борьбе народа за освобождение от угнетения власть имущими. Театр Фо демократичен и оптимистичен по своей природе. Он верит в то, что мир может быть и должен быть изменен, а также верит в великую воспитательную и преобразующую силу искусства. В "Мистерии-буфф" Фо очень много персонажей, но все роли, по замыслу автора, должны играться одним актером. "Мистерия-буфф" — моноспектакль. И лучшим исполнителем пьесы является сам Фо.

Он выходит на сцену один. Высокий, полноватый, с необычайно живым лицом, с темными блестящими глазами, резко выдающимся вперед носом и яркой улыбкой. Сцена совершенно пустая — декораций нет, как нет ни костюма, ни маски; актер одет в обычную спортивную одежду человека нашего времени. Но вот он улыбается доверчивой, простодушной улыбкой, его глаза округляются, что-то происходит с фигурой, и перед нами уже не Фо, а деревенский паренек, нескладный, но очень симпатичный и обезоруживающе обаятельный в своей непосред-

ственности и наивности. Это Дзанни. Его мучает голод. Есть так хочется, что он готов съесть все, что угодно. Но ничего нет. Дзанни горько жалуется на свою судьбу и вдруг замечает муху. Начинается лацци — старинный трюк, который исполняли еще комедианты театра масок.

Лицо Дзанни становится неподвижным, глаза неотрывно следят за движением насекомого. Один бросок — мимо, другой, третий. Лицо Дзанни свирепеет, делается красным, глаза горят. Ну вот, наконец, она в руках. Дзанни счастлив — добродушная физиономия его освещается восторженной улыбкой. Он жадно заглатывает муху, и постепенно на его лицо возвращается выражение крайнего разочарования. И в отчаянии от непереносимого голода он начинает ... "поедать" самого себя.

В лацци, которые делает Фо, нет акробатики, они просты и незатейливы. Но поражает артистизм Дзанни, его упоение свободой фантазии и настоящая радость творчества, с которой он идет на разные ухищрения, чтобы обмануть голод. Эпизодом с Дзанни Фо всегда начинает исполнение "Мистерии". Дзанни — фигура символическая, олицетворение итальянского народа, и это то зерно, из которого вырастает вся "Мистерия-буфф", да и вообще театр Фо.

Виртуозное мастерство импровизации и способность к мгновенному перевоплощению Фо демонстрирует в сцене "Воскрешение Лазаря" — одной из самых веселых и "населенных" в спектакле. Это картина редкой живописной жанровости, полная точных деталей и индивидуальных характеристик. Фо играет всю красочную толпу зевак, собравшихся на кладбище поглазеть на чудо, продавца сосисок, кладбищенского сторожа, вылезающего из могилы воскресшего Лазаря, и вора, под шумок стянувшего чью-то сумку (сцена чуда кончается всеобщим криком "Держи вора!"). Кого тут только нет — мужчины, женщины, худые, толстые, большие, маленькие, простодушные и недоверчивые. Один актер создает ощущение столпотворения, тесноты, давки.

— Сейчас же перестаньте толкаться! Я могу свалиться в могилу! Я пришел раньше и буду стоять здесь. Да какое мне дело, что ты маленький и тебе не видно! Эти маленькие вечно приходят последними, а потом оказываются первыми...

Тут человек, ссорящийся с маленьким, презрительно делает жест рукой, ладонью отмеривая на своей груди рост соседа... Он повторяет жест, как бы силясь вспомнить, кого это напоминает? И тут вместо высокого и ладного парня на сцене оказывается коротышка, с высоко

поднятыми плечами, в нелепо сидящем костюме, в шляпе, сдвинутой куда-то на затылок, и торжествующей улыбкой полного идиота. Зал ахает от неожиданности и восторга, мгновенно узнав карикатуру на премьер-министра Фанфани, лидера партии христианских демократов[3]. Позже так же неожиданно появились и другие сатирические портреты. Это было поистине шутовское шествие итальянских политиков, настоящий карнавал масок, которые, как по волшебству, создавал один человек. Образ рождался методом иронического снижения персонажа, гротескной деформации отдельных черт и их плакатного укрупнения. Яркость, сочность красок, их щедрость, балаганная избыточность дает основание говорить о "раблезианских приемах" Фо — том самом гротескном реализме, о котором писал Бахтин. "Мистерия-буфф" — искусство площадное, плоть от плоти самой земли со всеми ее красками, звуками, запахами, искусство низовое, но поднятое на такую высоту, что оно становится универсальным. Поэтому и примитивный сюжет в исполнении современного актера большой эрудиции и огромного изощренного мастерства приобретает особое значение и становится явлением искусства.

Образ в театре Фо — всегда нечто цельное, конкретное, живое, узнаваемое, даже если он дается в формах балаганного преувеличения и является лишь на какое-то мгновение. Это может быть Дзанни или Христос, средневековый площадной комедиант или папа Войтыла, крестьянин, превратившийся в осла, известный современный политик или Арлекин... В Фо поражает свойское, будничное отношение к своим персонажам — будь то исторические лица, существа высшие или сильные мира сего. Дарио Фо свойственно особое чувство свободы, когда человек ощущает себя своим и в мире, и в истории, и в мироздании.

Театр Фо глубоко связан с традицией комедии дель арте. В "Мистерии-буфф" он широко использует диалекты (в основном северные), а также грамло (grammelot — звукоподражательный язык, придуманный еще комиками театра масок, когда понятны бывают лишь редкие слова, а общий смысл становится ясен при помощи мимики и жестов). Большую роль играет и импровизация, однако импровизируется не весь текст: большая часть повторяется без изменений, особенно те места, которым автор придает первостепенное значение. Есть сюжет, ключевые фразы, обязательные жесты и мизансцена, но всякий раз спектакль идет иначе: немного другой текст, другие акценты, разные политические темы для разговора с залом.

Впервые Фо показал "Мистерию-буфф" в 1969 году. С тех пор содержание пьесы необычайно расширилось: чтобы исполнить ее всю, нужен не один вечер. Пьеса имеет открытую структуру, она может принять и принимает новые сюжеты, при этом структура ее не нарушается, а остается устойчивой. Подвижность формы с ориентацией на современность сохраняет жизнь произведению Фо уже много лет. Собственно игровой сюжет легко и свободно переходит в прямое общение с залом. Сам Фо по ходу спектакля вносит объяснения того, что он намеревается показать или уже показал, заводит разговор о проблемах современной политики, используя малейший повод, чтобы завязать с залом беседу. Обладая тонким чувством зала, Фо порой даже неожиданно для своих коллег вводит в спектакль новые, незапланированные ранее сцены. Однажды во время спектакля неожиданно разразилась гроза. Фо моментально воспользовался случившимся, чтобы вступить в дискуссию с Небом. Как только вспыхивала молния, Фо задавал провокационный вопрос Творцу, который, как бы гневаясь, немедленно отвечал грозными и нарастающими (по мере приближения грозы) раскатами грома.

Не существует двух одинаковых спектаклей по "Мистерии-буфф", да и опубликованные варианты пьесы отличаются один от другого. От спектакля к спектаклю менялась аудитория Фо, менялся с годами сам автор, менялся и мир за стенами театра. Так, среди персонажей этой пьесы в разное время побывали (наряду с собственно персонажами комедии), вероятно, все ведущие политики Италии и всего мира последних десятилетий.

С годами "Мистерия-буфф" стала менее дидактичной, сократился объем пояснительного текста, увеличилась игровая часть, исполнение стало более выразительным, точнее паузы, интонации, мимика. Вместо длинных рассуждений остался лишь жест, одно повышение голоса, едва заметное движение плеч. Учитывая реакцию публики, Фо постоянно что-то меняет, прибавляет новое, шлифует старое. Раздвигая привычные границы Писания, он вносит в "Мистерию" дыхание жизни, свободно соединяя миф и реальность, публицистичность и жанровость, иносказание и быт, историю и современность. Наверное поэтому спектакль оставляет такое чувство полноты, космичности, бесконечности во времени и пространстве.

Дарио Фо — явление уникальное для XX века. Эта уникальность состоит в органической, кровной связи с народной культурой Италии,

с национальной традицией театра масок. И в блистательном, беспредельном владении древним ремеслом актера.

[1] *Valentini Chiara.* La storia di Dario Fo. Milano, 1977. P.66.

[2] *Ibid.* P.177.

[3] Речь идет о спектакле, показанном в Венеции в феврале 1983 года, в дни карнавала. Аминторе Фанфани тогда был премьер-министром Италии.

М. Скорнякова

"ТОРКВАТО ТАССО" ИОГАННА ВОЛЬФГАНГА ГЕТЕ

Драматический театр. Бремен. 1969

Режиссер Петер Штайн. Художник Вильфрид Минкс.

Тассо — Бруно Ганц, Принцесса — Эдит Клевер, Леонора — Ютта Лямпе.

"Торквато Тассо" Штайна появился в тот период, когда отношение к искусству в Западной Германии, да и вообще на Западе, было весьма сложным и двойственным. Одни возлагали на художественное творчество преувеличенные надежды, другие отрицали искусство полностью, объявляя его достоянием буржуазной культуры, и впоследствии предлагали окончательно уничтожить, доказав его бесполезность и опасность эстетических упражнений. Конечно, подобные тезисы, лозунги и декларации не могли не повлиять на режиссерский замысел Петера Штайна. И не только нигилистические сомнения в искусстве отразились в штайновской интерпретации пьесы Гете — переосмысливался также комплекс идей, очень важных и характерных для германской культуры и духовной жизни. Национальная апология Духа, творческой мысли, поэтической фантазии опровергалась и осмеивалась. Герой-провидец, мечтатель и творец был у Штайна жалким клоуном, потешником на ковре. Постановщик не хотел прибегать к каким-либо метафорам, площадка действительно покрывалась ковром и замыкалась полукругом наподобие арены. Тассо — Бруно Ганц мог терзаться. Падать на колени и истерически рыдать, — по мнению Штайна, лишь на это герой Гете и способен, — но все становилось гримасами и выходками шута. Так воспринимали Тассо окружающие, так, по мнению Штайна, должны воспринимать его зрители. Взаимоотношения поэта и

общества режиссер интерпретировал как основанные на меценатстве, лишенные равенства. Поэта покупали, и он мирился с отведенной ему ролью. Мучительную для немцев проблему духа и действия Штайн решал примитивно и безоговорочно. Поэтические намерения Тассо были лишены какого-либо поэтического содержания. Адепт Духа оказывался смешным, а адепты действия, антагонисты Тассо, — Герцог и Антонио, — скучными. Поступки, как духовные и бескорыстные, так и расчетливые и прагматические, не имели смысла.

В комментариях и интервью Штайн постоянно напоминал, что на этот раз стремится создать прежде всего историческую постановку. "Историческую" в том смысле, что намеривался рассказать не только историю Тассо, но и историю взаимоотношений самого Гете с веймарскими властями. Режиссер подвергал поэта проверке жизнью — поэт испытания не выдерживал, ибо перестал ощущать свою несводобу, примирился, претерпелся со своей "подчиненной" ролью в обществе. Гетевский спектакль Штайна был посвящен судьбе художника в репрессивном обществе, а таковым по мнению Штайна было и Веймарское княжество.

"В противоположность некоторым другим режиссерам... — писал рецензент спектакля, — Штайн применил в своей работе метод сверхтщательного разъяснения и пояснения преувеличений (этому он научился у Корнета); все самые невероятные, парадоксальные, даже идиотские ситуации режиссерски проанализированы и актерски объяснены. Некоторые детали напоминают о комизме коллизии, близкой коллизии Дон Кихота, и проявляются в физической неловкости Тассо. Уже в самом начале он молитвенно и нарочито нелепо принимает позы гения-мыслителя, потом неожиданно падает навзничь на ковер и долго лежит неподвижно"[1].

Развлекаясь, покровители венчали Тассо венком, он успокаивался, забывал об унижения и несостоявшейся любви. Вертя венок в руках, он смотрел на него с блаженной улыбкой — и был доволен.

Для Штайна "германская проблема" была не в том, что духовные искания стремятся к независимости от реальной жизни, не в том, что поэт в своем намерении подняться над действительностью утрачивал с ней последние связи, а в том, что сами по себе эти поиски и намерения — мизерны, немасштабны, убоги.

Гетевский спектакль Штайна стал отповедью современной западногерманской интеллигенции и одновременно признанием собственного бессилия, невозможности влиять на положение дел в обществе. За

пассивность соотечественников, за уклончивые позиции штайновских коллег по искусству должны были расплачиваться все. В своем "Тассо" Штайн отказывал тем, кто творит, в значительности, объявляя всех филистерами, не доверяя и самому себе. Так как очевидно, что любое произведение одного художника, посвященное другому (в нашем случае постановщик выбирает пьесу, герой которой — поэт), — признание и даже исповедь. Сценический фельетон о Тассо, следовательно, приобретал драматизм, повествуя об утрате доверия художника к самому себе и своему искусству.

Штайн был последователен: замкнутый и рафинированный мирок, где обитали его герои, он показал, стилизуя аксессуары и самих обитателей в духе искусства fin de siecle. Гетевские персонажи в изысканной обстановке модерна, в одежде из тканей a lá югендстиль выглядели комично и несуразно. Штайн умышленно избрал эпоху рубежа веков, — как он считает, именно тогда возникла опасность чрезмерно широкого распространения искусства, именно тогда художники заявили о своих всеобъемлющих претензиях. С рубежом веков Штайн обошелся сурово, как с эпохой, возвысившей художника, а сам пытается художника унизить, показав, что создаваемое им искусство — "великолепная бесполезность". Постановщик и участники спектакля не принимали творческий дар Тассо всерьез. В фигуре Тассо — Ганца критиков поражало сочетание напыщенности и беспомощности, быстрая смена торжественно-парадной пластики на шутовскую. Штайн и Ганц воспроизводили и в тоже время пародировали некий собирательный образ поэта, закрепившийся в сознании немцев "от Гете до Стефана Георге". Однако никаких прав и преимуществ поэтический талант, по мнению Штайна, не давал, — напротив, талант рождает у художника комплекс избранничества, что тем не менее заставляет искать преимуществ самых прозаических, бытовых, а это чревато, как в случае с Тассо, самыми печальными последствиями.

В конечном итоге не имело никакого значения, талантлив ли Тассо. Возможно, и талантлив, а возможно, просто бездарен, а может, он гений... Покровителям Тассо в спектакле Штайна совершенно безразлично было, кто их развлекает и увеселяет; для повседневного обихода им нужен поэт, фигура, по-своему экзотическая, человек, не похожий на них самих. Он их не раздражает, так как они, несмотря на его избранность, создают собственное превосходство — он им служит — Штайн постоянно возвращался к автобиографическим мотивам гетевской пье-

сы, самого Гете при этом не щадя. Веймарский классик, претендовавший, как известно, на универсализм и в своем творчестве и в своей жизни, в общем контексте штайновского спектакля представал лишь слугой власть имущих, таким же, как Тассо в исполнении Ганца. Чтобы насчет Гете у зрителей не оставалось никаких сомнений, Штайн заменил бюст Вергилия, упоминаемый в пьесе, бюстом Гете, — и Тассо обращал к нему свой первый монолог, то передразнивая надменного мраморного Гете, то пытаясь скопировать гордый поворот головы.

В бременском "Тассо" разрушались многие легенды, прежде всего легенда об избранности поэта; не демиург, а шут — настаивал в запальчивости Штайн — был шутом испокон веков, шутом и останется. Постановщику Тассо казалось, что он поставил все точки над "i", открыл актуальную проблему и сам же ее закрыл, подведя итог вековым заблуждениям и укоренившимся национальным комплексам. На самом же деле Штайну удалось лишь точно ощутить современность одного из аспектов гетевской пьесы. Штайновский спектакль не подводил итогов, а послужил прологом к дальнейшим размышлениям об искусстве и художнике, о силе поэта и его слабости, его общественной роли.

[1] B. Das schöne Umsonst. // Theater heute. 1969. № 5. S.12.

Г. Макарова

"СОН В ЛЕТНЮЮ НОЧЬ" ВИЛЬЯМА ШЕКСПИРА

Королевский Шекспировский театр. Стратфорд-на-Эйвоне. 1970

Режиссер Питер Брук. Художник Салли Джекобс.
Тезей/Оберон — Алан Хауард, Ипполита/Титания — Сара Кестльман, Филострат/Пэк — Джон Кейн, Лизандр — Кристофер Гейбл, Деметрий — Бен Кингсли, Гермия — Мери Резерфорд, Елена — Франсез де ла Тур, Основа — Дэвид Уоллер.

Постановка комедии Шекспира "Сон в летнюю ночь" на сцене Королевского Шекспировского театра — синтез сценических приемов театрального авангарда 60-х годов и одновременно — один из первых

знаков переоценки авангардистских театральных концепций, начинавшегося в 70-е годы поворота европейской сцены к классическим традициям, к возрождению роли слова в театре, отвергавшегося во вневербальных опытах 60-х годов, к восстановлению достоинства театрального профессионализма, осмеянного ревнителями "деэстетизации театра".

Комедию, полную сказочной таинственности и магических превращений, Питер Брук поставил как произведение о магии театра. Он пел хвалу актеру, свободному и всемогущему мастеру, чье старинное искусство не нуждается в ореоле тайны. "Мы откроем наши пустые руки, — сказано в программе спектакля, — и покажем, что у нас нет ничего в рукавах. Только после этого мы сможем начать"[1].

"Мы хотим, — говорил Брук, — показать, что актеры могут быть искусными, совершенными и гордыми, гордыми тем, что они существуют, гордыми тем, что они могут менять обличье, гордыми тем, что они играют перед людьми"[2].

Брук призвал на помощь приемы зрелищ разных времен и народов — комедию дель арте и уличный театр 60-х годов, мейерхольдовскую биомеханику и восточный цирк.

Его актеры в совершенстве овладели техникой цирковых акробатов. В сияющей холодной белизне сценического пространства, одновременно похожего на гимнастический зал и инопланетный мир, в костюмах сверхинтенсивных цветов — пурпурном, зеленом желтом, фиолетовом — шекспировские эльфы летали на трапециях, как языки разноцветного пламени. Поэзия спектакля — поэзия полета и парения. "Брук создает сценическую среду, — писал критик "Таймса", — которая избавляет от чувства прикованности к земле. Для персонажей этой пьесы летать только естественно"[3].

Волшебный цветок, который по приказу царя эльфов Оберона приносил Пэк, "облетев землю в полчаса", здесь обозначался серебряной тарелочкой, которую вращали на трости — атрибут актеров китайского цирка. Пэк с грохотом шагал по сцене на гигантских ходулях, до смерти пугая влюбленных героев, потерявшихся в ночном "лесу возле Афин", в белой арктической пустыне. Юные герои безнадежно запутывались в лесных зарослях — мотках гнутой проволоки, которую спускали сверху "феи", они же цирковые униформисты, подметавшие сцену своими метелками. "Деревья" двигались навстречу влюбленным и ускользали от афинских ремесленников, пытавшихся укрыться в лесной чаще от нечистой силы.

Таков был урбанизированный лес без викторианских сантиментов и фей с балетными крылышками.

Белые плоскости, воздвигнутые художницей Салли Джекобс, оставляли пространство сцены свободным и пустым. Мизансцены были выстроены по горизонтали и по вертикали благодаря трапециям и узкому помосту, который увенчивал сценическую конструкцию и на котором сидели музыканты и актеры, ждавшие выхода. Пространство было нейтральной средой для игры актеров, оно означало, по словам Брука, чистое отсутствие, "ничевойность" ("nothingness"), словно, говорил режиссер, обычные декорации забелили с помощью штриха. Рассуждая о сценографии "Сна в летнюю ночь", критик употребил другое слово — "иносущность" ("otherness"). Он писал о магическом воздействии белизны и пустоты этого пространства.

Это был мир, похожий и не похожий на человеческий. Люди в нем не отбрасывали тени (такого эффекта добился по указанию Брука художник по свету), он был полон странных, нездешних звуков, то нежно звенящих, то металлически скрежещущих (композитор Р.Пизли использовал приемы атональной музыки). В холодноватой белизне и отчужденности театрального пространства заключалась красота и светоносная очистительная сила.

При этом то, что на подмостках происходило в чувствах шекспировских персонажей, в отношениях между ними, нимало не напоминало холодноватую идиллию.

Комедия "Сон в летнюю ночь", считал Брук вслед за польским критиком Яном Коттом, содержит в себе невидимую "тайную пьесу". В недрах комедии, в образах сна, пронизывающих мир шекспировской сказки, в смутных сновидениях, которые посещают чуть ли не всех героев комедии, режиссер видел скрытое присутствие болезненных ночных видений, мучительных страхов и эротических желаний, освобожденных от контроля дневного разума. Память о ночных бурях инстинкта после пробуждения героев возвращается на дно подсознания, и сами сновидцы помнят о своих грезах смутно и рассказывают невнятно. Эта же память, это инстинктивное знание об опасных силах, бушующих в природе человека и мира, дремлет в "подсознании" пьесы Шекспира, в древних мифо-поэтических корнях ее сюжета.

Репетиции были призваны стать "ночью", предшествующей "дню" спектакля; на них "тайную пьесу" следовало найти и выпустить на волю, чтобы в конце концов она нашла очищение в художественном

единстве спектакля. Используя опыт театрального авангарда 60-х годов, Брук на репетициях провоцировал у актеров спонтанное инстинктивное действие. Но в противоположность авангарду режиссер искал катарсис не в самой этой экстатической спонтанности, но в дневной ясности эстетической гармонии. Речь шла об очищении подпольных страстей искусством.

На репетициях, разбудив и накалив добела вихри болезненных и злых страстей, внушая актерам сверхсерьезный взгляд на драматическое содержание конфликтов пьесы, он старался отмести самую мысль о том, что они репетируют комедию. Брук понимал, что юмор — непримиримый враг всяческой спонтанности и эротической ярости. Но постепенно в ходе подготовки спектакля он начинал сперва осторожно и исподволь, а затем все настойчивее вводить момент комедийно-остраняющий. Темные страсти очищались в насмешливо-трезвом духе комического. Можно сказать, что бесовские силы бежали перед лицом смеха, как ночные тени от света дня.

Конечно, тех, кто ждал от постановки Брука романтических красот в духе викторианского театра, ее иронически игровой эротизм привел в возмущение. Более всего гневались на фаллические шутки знаменитой сцены "обручения", где эльфы (четыре крепко сбитых молодых человека) несли на плечах Основу. Один из эльфов, продев поднятый кулак меж ног Основы, самым недвусмысленным образом намекал, что ткач, обращенный в Осла, готов доказать свою силу Титании, трепетавшей от страсти на своем пурпурном ложе.

Столкновения, возникающие между молодыми героями комедии, на сцене закреплялись в резко антиромантических мизансценах. Душевные движения находили немедленное выражение в жесте. Отчаянно сражаясь за себя, влюбленные не давали снисхождения сопернику и не заботились о приличиях. Елена буквально "волочилась" за Деметрием, повиснув у него на плече, а потом самым реальным образом садилась ему на шею: он тщетно пытался ее сбросить. Деметрий, издав крик страсти, набрасывался на Гермию и получал сокрушительный удар. Титания как тигрица прыгала на Основу и обхватывала его ногами.

Разумеется, в спектакле Брука не было ни тени вульгарности: от нее избавляли безупречность пластики актеров, акробатическое изящество, с которым выполнялись самые "брутальные" удары, падения, прыжки. Зрители не могли не восхищаться рассчитанной — как в цирке! — точностью приземления Деметрия после головокружительно-

го падения. Защищая ставшую вдруг им милой Елену, молодые люди с яростью отбрасывали прочь Гермию, которая норовила добраться до горла подруги-предательницы, и зрители с замиранием сердца следили, как актриса летела через всю сцену и должна была неминуемо врезаться головой в декорациии. Эльфы-униформисты в самый последний миг ловко подхватывали Гермию на руки и застывали в эффектной позе.

Здоровое и бодрое искусство цирка, требовавшее ясной головы, полного самоконтроля, сильного и ловкого тела, было, разумеется, враждебно всяким сюрреалистическим кошмарам, всякому погружению в спонтанный поток иррациональных эмоций. Сокрушительно веселая жизненная сила пульсировала в спектакле с предельной — почти опасной — интенсивностью.

В финальной сцене, где афинские ремесленники дают представление на бракосочетании своего герцога, ослепительная белизна ночных сцен сменялась полумраком, в котором при свете десятков свечей двигались фигуры актеров в длинных черных одеждах, отбрасывая колеблющиеся тени на стены и пол. Вместо духа дневной ясности — атмосфера интимная и несколько загадочная: мягкие, негромкие голоса, плавные движения, лица, выхваченные мерцающим светом из темноты. Представление "прежалостной комедии о Пираме и Тисбе" только вначале вызывало у придворных веселую, впрочем, снисходительную иронию и смех. Постепенно наивная повесть о печальной участи влюбленных, коих разлучила вражда отцов и злая рука фортуны, история о "весьма жестокой кончине Пирама и Тисбы", разыгранная усердными и серьезными ремесленниками, одетыми в солидные воскресные костюмы, начинала странно волновать юных героев: речь в простодушной пьесе шла о судьбе, едва не постигшей их самих. Предсмертный монолог Пирама в полном достоинства исполнении ткача Основы вдруг заставил притихнуть Ипполиту и ее насмешливого супруга. В конце на подмостках воцарялся дух дружества, ремесленники и придворные брались за руки, а минуту спустя, когда в театре вспыхивал свет и Пэк произносил последние слова комедии: "Дайте мне руки, друзья", актеры спрыгивали в зал, чтобы пожать руки зрителям, а те, в свою очередь, тянули руки им навстречу. Бывало, молодая публика, воодушевленная спектаклем, вскакивала на подмостки и там развертывалось настоящее празднество общения.

В этом знаменитом финале, где справлял свое торжество дух человеческой сообщительности, театр с наглядностью реализовал самую

свою сущность, как ее понимал и понимает Питер Брук: соединять людей, являть собой прообраз всечеловеческой культуры будущих времен.

Но ни в финале, ни в прочих сценах спектакля не было сентиментального благодушия. Публике ни на миг не давали забыть о "тайной пьесе". Она была отодвинута в сторону , вытеснена в подсознание, но скрыто присутствовала на сцене. В преодоленном, "снятом" виде ее драматизм сохранялся в спектакле как отдаленное напоминание о некой угрозе, притаившейся рядом с миром безупречной белизны.

Оттого и белизна эта казалась особенно ослепительной.

[1] *Addenbroke D.* The Royal Shakespeare Company. L.,1974. P.166

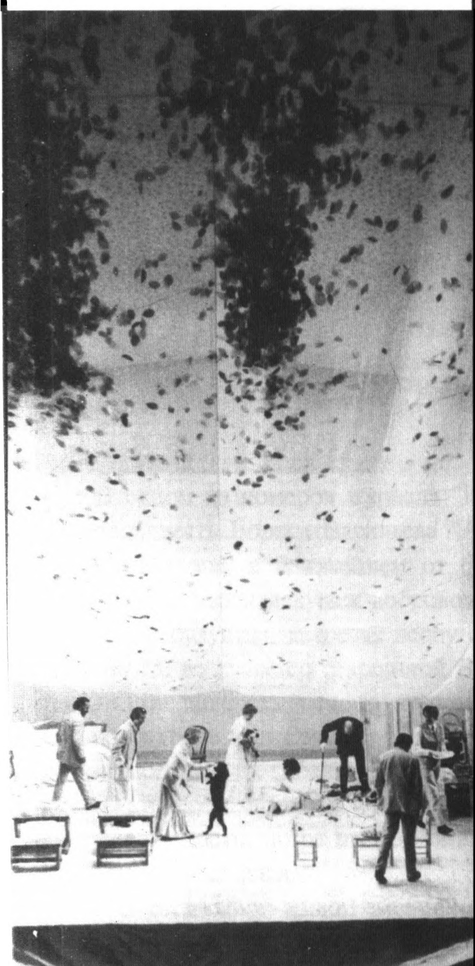
[2] *Croyden M.* The Lunatics, the Lovers and the Poets. N-Y., 1974. P.253.

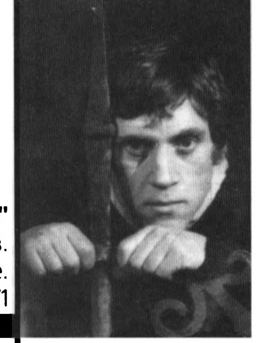
[3] *Ibid.*

А. Бартошевич

"Умерший класс".
Реж. Т. Кантор.
Театр "Крикот 2".
Краков. 1975

"Вишневый сад".
Реж. Дж. Стрелер.
Пикколо ди Милано.
Милан. 1974





"Гамлет"
Реж. Ю.П. Любимов.
Театр на Таганке.
Москва. 1971

"Женитьба".
Реж. А.В. Эфрос.
Театр на
Малой Бронной.
Москва. 1975



"А ЗОРИ ЗДЕСЬ ТИХИЕ..." Б. Л. ВАСИЛЬЕВА

Московский театр на Таганке. 1971

Инсценировка Юрия Любимова и Бориса Глаголина.

Режиссер Ю. П. Любимов. Художник Д. Л. Боровский.

Васков — В. Б. Шаповалов, Галя Четвертак — Т. И. Жукова, Лиза Бричкина — М. В. Полицеймако, Рита Осянина — З. А. Славина/И. С. Кузнецова, Соня Гурвич — З. В. Пыльнова, Евгения Комелькова — Н. С. Шацкая.

В одном из номеров журнала "Юность" за 1969 год была опубликована повесть Бориса Васильева "А зори здесь тихие..". Она рассказала о том, как в ближайшем от фронта тылу нес службу зенитно-пулеметный отряд девушек-добровольцев; о том, как мечтали они по вечерам о будущем, встречая весну сорок второго года; как пятеро из них пошли во главе со старшиной Васковым в лес, в погоню за двумя немецкими диверсантами, да неожиданно наткнулись на шестнадцать. И как ни готов был Васков уберечь девчат, погибли все пятеро. Остался потрясенный их гибелью старшина и довел бой до конца...

Театр позаимствовал у повести главное — простоту подвига и самоотверженности, но от неброской, лирико-повествовательной интонации автора отказался.

...Вьется одной живой змейкой бегущий отряд, жмутся друг к другу промерзшие в болоте девушки, сбиваются в кружок, дрожат в такт в их руках длинные слеги.

Спектакль брал взаймы у леса, в котором разыгрались решающие события, свой материал — шесть досок, чтобы соткать из них воздушный образ северного края с его тихими зорями... Маячит в полумраке обтянутой темным брезентом сцены собранный из этих досок кузов грузовика, станут в нем на колени одетые в армейскую форму девушки, помашет им рукой майор, послышится чихание мотора, откинутся все вместе — значит, поехали... Разберут кузов, подвесят доски одним концом на тросы, полуприподнимут, зашевелятся они мерно вверх-вниз — и вот перед нами уже топь, страшная, колыщущаяся, живая.

Любимов не скрывал того, что его искусство зиждется на подчеркнутой условности. Однако в "Зорях" режиссер не менее часто прибегает к безусловному. Прежде всего — это тела молодых девушек, жадно тянущиеся к солнцу, как все то, чему еще предстоит расцвести, устремленные навстречу радости и подкошенные автоматными очередями и ножами. Прежде чем постигнуть дух трагедии, мы ощущали ее плоть, то бьющее через край полнокровие, без которого она невозможна.

Конечно, приподнятые вверх борта кузова назвать стенами бани можно лишь весьма условно, но торчат из-под них голые ноги, мелькают над ними веники да голые плечи — и вот уже образ бани вольно или невольно возникает перед зрителями. Крутит старшина ручку настоящей сирены, и тут же вступает в свои права способность к преображению: театральные "пистолеты" становятся шарящими в небе прожекторами, а мигающие фонари — стреляющими зенитными пулеметами. Луч прожектора соскальзывает прямо в зал, слепя зрителей, а когда, рванувшись к потолку, выхватывает из темноты крутящиеся лопасти вентилятора, они начинают казаться пропеллером низко летящего самолета.

Любимовская стихия — в форме, броской, как нагота, яркой, потому что она является сильным разрядом эмоций; в пробуждении души и фантазии зрителя, который незаметно для себя становится сотворцом спектакля. Он преобразует в своем восприятии иронически условное "циканье" в уютное стрекотание кузнечика, а качание теней на досках и имитацию птичьего гвалта — в картину майского леса, где сквозь густую листву пробиваются блики солнца. Словно в стихотворной импровизации, в спектакле "рифмуются" боковые прожектора и световые занавесы, звуки музыки и звуки песни, пластика движения и цветовая гамма, партитура ритмическая и световая; "рифмуются" юмор и трагедия, стон и шутка.

Контраст, контрапункт — в основе спектакля.

Ритмы его сценической поэзии — не что иное, как трепетная пульсация неуемной и в такой короткий срок прожитой жизни: сперва по-детски беззаботной, запевающей тонким пионерским голосом "Утро красит нежным светом"; задорной и энергичной, когда девушки лупят по самолетам из своих "зениток"; затем все более напряженной и оборвавшейся на всплеске.

Песню "На позиции девушка..." наигрывает на своей "сопелке" старшина. Васкову тоже не спится под песни и гомон девчат, и старательно выводимая им мелодия сплетается с тоской и весельем зенитчиц, тает в окутывающей сцену атмосфере чудной весенней ночи. Исподволь это лирическое и шутливое настроение сменится драматическим, но останется как знакомый лейтмотив и тогда, когда зазвучит в полную силу тема смерти.

Останется среди невыносимой тревоги молодая, бесшабашная удаль, когда будет "команда" Васкова представлять лесорубов, чтобы немцы повернули и прошли бы стороной. Женя Комелькова решит изобразить перед фрицами картину мирной жизни, и, лихорадочно срывая с себя одежду, побежит загорать и купаться, затянув во весь голос "Катюшу":

Выходила на берег Катюша,
На высокий на берег крутой...

И в самом деле поющая девушка выходит на берег, только берег этот не безмятежный, а насторожившийся, полный того напряжения, которое возникает между беззащитной, открытой человеческой плотью и свинцом пуль, залегших в стволах нацеленных на нее автоматов. Скроется за досками-деревьями Женя — появятся из-за них немцы; скроются немцы — появится Женя, и будут они меняться местами в такт, как в танце, словно девушка затеяла отчаянный хоровод со смертью...

На скрещении обнаженной условности и обнаженного естества и вспыхивают в "Зорях" сценические метафоры того рода, что Пастернак называл "мгновенными и сразу понятными озарениями". Вспыхивают и гаснут эпизоды-озарения, словно мы читаем четверостишья, напечатанные ослепительными буквами на черной бумаге.

Режиссер пишет белым по черному, он скуп на свет, потому что превосходно его чувствует, подобно живописцу, которому свет не дается даром, — он должен его тщательно и вдохновенно выписывать.

Свет и цвет достигнут предельной выразительности в эпизодах гибели пяти девушек. Руки Лизы Бричкиной, тонущей в болоте, взмятен-

ные рвущейся мольбой, яростно зовущие на помощь. Пронзенная ударом кинжала шея Сони Гурвич, жившей в трагическом мире блоковских образов и поникшей, словно сломанный стебель...

Каждую из девушек мы видим на страшной черте и тут же, по контрасту, в короткой врезке-воспоминании из прежней ее, мирной жизни. Будто в пекле войны дохнуло на нас освежающим покоем лесного кордона, в котором жила Лиза Бричкина; будто окунулись мы в уютное тепло минской квартиры дружной семьи Гурвичей...

Погибнет Женя Комелькова — и Соня Гурвич, Лиза Бричкина, Галя Четвертак, которых уже нет в живых, будут петь вместе с Васковым "Не кукуй, горька кукушка...". Слышна в этом пении скорбная и возвышающая мощь народного плача и вера в то, что жизнь не заканчивается смертью. Во время этих эпизодов девушки словно становятся прекрасной скульптурной композицией. В скульптурности заключена долговечность: застыть в скорбном памятнике — все равно, что стать скалой, о которую разбивается время.

Выражение "в памятнике оживает" на театре может приобрести прямой смысл. Люди, словно превращенные в камень страданием и смертью, здесь поют. В "Зорях" песня — чистая, звонкая струна горя, связывающая оставшихся и ушедших. Время уничтожается тем, что ушедшее оказывается непреходящим.

Пыл жизни физически ощутим в порыве задыхающегося от гнева и боли Васкова, в ярости ближнего боя. Но последний бой остался позади, и театр прощается с теми, кто уже не вернется. Начинают в так вальса кружиться деревья-доски и с их поворотом возникают пятеро зенитчиц. Повернулись вновь доски — и нет больше девушек, осталась лишь зияющая пустота. И тогда скорбный плач, лишь отголоском прозвучавший до этого в песнях, прорывается в безудержном рыдании старшины.

Так плачет в последние мгновения спектакля солдат, выигравший непосильный бой: шестеро против шестнадцати. Плачет потому, что ощутил, какая трагедия заключена в гибели пяти его подчиненных. И трагедия хлынула всем половодьем их несбывшихся жизней и обрушилась на старшину, подкатив комом к горлу... Театр заставляет зрителя сполна пережить это, глядя на финальную сцену глазами Васкова — ведь это в его глазах лес пускается в трагический перепляс.

Звучит и звучит последний вальс, и, словно омытые слезами Васкова, встают в нашей памяти образы пяти девушек, чтобы больше никогда не умереть. Это смерть, которая сообщает высокую цену жизни,

приносит бессмертие: после спектакля в фойе, на лестнице вечным огнем горят факелы.

В. Силюнас

"1789"

Театр дю Солей. Париж. 1970 — 1973

Режиссер Ариана Мнушкина. Композиция текстов Софи Лемассона и Жан-Клода Паншена.
В спектакле принимали участие более тридцати актеров.

На стене бывшего порохового склада Венсенского замка, сданного в аренду труппе Арианы Мнушкиной сроком на три года, объявление: "В целях безопасности здания доступ на спектакль разрешается не более чем 800 зрителям". И каждый вечер в течение трех сезонов "зал" забит до отказа. И каждый вечер множество людей, не сумевших попасть на спектакль, толпится на неуютном пустынном дворе замка. И если вы проявили упорство и настойчивость, "штурмуя" не один вечер Венсенский замок, то входите в помещение, никоим образом не напоминающее театр — в огромный ангар с земляным полом. У противоположной входу стены возведен амфитеатр из обструганных и наскоро сколоченных досок: это сидячие места, которые занимают те, кто пришли первыми, так как поместиться на них могут меньше одной трети допущенных на спектакль. Остальные прогуливаются по ангару, разговаривают, курят, смеются, с интересом поглядывая на шесть дощатых помостов, симметрично расположенных друг против друга — по два вдоль длинных стен и по одному вдоль коротких — и соединенных мостками и лесенками.

Действие начинается на одном из помостов, потом быстро перекидывается на другой, и стоячие зрители как волна приливают и отливают то в одну, то в другую часть ангара. Но постепенно они затихают и оказываются полностью подчиненными логике и ритму представления, они становятся зрителями спектакля, который разыгрывают перед ними актеры XIX века, рассказывающие о революционной весне 1789 года. Они безмолвно расступаются, когда с криком: "Дорогу королю!" пере-

секая зал по диагонали, проводят конвоируемого Людовика XVI, или когда с гневной речью, обращенной к тем, кто предал революцию, медленно идет сквозь толпу Марат. Так театр легко и естественно делает зрителя соучастником великих событий. Это становится принципом спектакля, в котором "театральная игра — со всем, что в ней есть наивного, непредсказуемого, нежного, поэтического, простого и жестокого одновременно"[1] сочетается с приемами кинематографического монтажа, с ритмом смены длинных и коротких "кадров-сцен". В ней есть свой контрапункт, "представление в представлении", когда зрители смотрят спектакль, разыгрываемый ярмарочными актерами XVIII века, в котором зритель отчетливо видит отношение к изображаемым событиям сегодняшних актеров, позицию самого Театр дю Солей. Это позволяет зрителям проникнуться ощущением Истории в ее движении, в связи с современностью. Это создает всплеск неудержимых эмоций, который придает нужное движение всему спектаклю. Наиболее ярко это проявляется в поразительной по своей завораживающей силе сцене взятия Бастилии.

В темном ангаре лучом света выхвачены только помосты. На них актеры, одетые в бедную крестьянскую одежду, присев на корточки, подзывают зрителей подойти поближе. И доверительным шепотом рассказывают о том, как трудно, невыносимо трудно жилось народу, как крепли в нем гнев и решимость. Сначала все ваше внимание приковано лишь к актеру на ближайшем к вам помосте. Он говорит так проникновенно, так естественно, подыскивая слова, напрягая память, будто только сейчас впервые рассказывает свою историю. Постепенно он выпрямляется, голос его становится все громче, все увереннее, и вы замечаете, что на каждом помосте и в амфитеатре есть свой рассказчик или рассказчица. И вы обнаруживаете, что они все синхронно произносят один и тот же текст, постепенно возвышая голос. И вот уже кажется, что многоголосая гневная толпа кричит о своей боли и несправедливости. И когда раздается призыв "На Бастилию!", напряжение зрительного зала достигло апогея.

Понимая, что это — кульминационная точка их спектакля, Мнушкина и актеры долго искали оптимальное решение этой сцены, отбрасывали один вариант за другим. И когда им в руки попала запись рассказа неизвестного часовщика о том, как сложился для него день 14 июля 1789 года, показалось, что ключ найден. Но не хотелось слишком погружаться в повседневность, обыденность. Тогда решили: "Это-

му рассказу надо придать настоящую эпичность. Народ сам должен рассказать о том, как он пришел к победе".

Разрядка наступает мгновенно: вспыхивает яркий свет, и на всех помостах и в толпе зрителей начинается безудержно радостный праздник победившего народа. Люди танцуют и смеются, ходят колесом акробаты, состязаются силачи, фокусники, шпагоглотатель, водят добродушного медведя. Зрителям бросают кольца и шляпы, и если вы их поймаете, то вас тут же награждают прикрепленным к булавке бумажным цветком с трехцветными лепестками, синими, белыми, красными. Кажется, нет границ радости и веселью, нет равнодушных, есть только счастье победы, ощущение общего справедливого дела. Но вот уже на один из помостов поднимается Лафайет и величественно произносит: "Я приглашаю вас разойтись по домам и замолкнуть! Я настоятельно требую не устраивать неуместных сборищ! Я запрещаю все праздники, любые проявления радости и веселья, которые могли бы потревожить спокойствие состоятельных людей. И запомните хорошенько — революция окончена!" И через толпу проходит мужчина, держа на руках потерявшую сознание девушку. "Нация больна, можешь ли ты вылечить ее, доктор Жан-Поль Марат?" — обращается он к человеку с вдохновенным лицом и горящими глазами, в которых боль и гнев.

Пройдут сцены заседаний Национальной ассамблеи, и становится ясно, как умело хотят лишить народ его завоеваний. Эти сцены документально точны, в них использованы стенограммы подлинных выступлений депутатов, а зрители улавливают в них аналогии с сегодняшней политической борьбой во Франции. И вот уже на одном из помостов разодетые в пух и прах дамочки и господа алчно и нагло делят между собой конфискованные богатства. Их грызню прервет гневный голос Марата, обращенный к зрителям: "Граждане, что мы выиграли от уничтожения аристократии дворян, если на ее место пришла аристократия богачей".

Самодовольные буржуа усаживаются на помосте, чтобы посмотреть спектакль. Традиционные три удара возвещают о начале пантомимы: Буржуазия выпускает из сундука Народ, тот убивает Аристократию и Церковь и снова забирается в свое убежище, аккуратно закрывая над собой крышку. Аплодисменты и довольные смешки разряженных "зрителей". Но вдруг они издают крик ужаса. Народ, выбравшись из ящика, набрасывается на Буржуазию; та успевает крикнуть: "Национальная гвардия, ко мне, огонь!" Удовлетворенные "зрители" покидают "театр".

А на помост выходит актер и читает страстные строки Гракха Бабефа, клеймящие тех, кто, прикрываясь стремлением предотвратить кровопролитие, ведут бесчеловечную войну, "в которой на одной стороне — прекрасно вооруженные убийцы, а на другой — беззащитные жертвы". Призывом пламенного революционера Бабефа изменить существующие тысячелетия несправедливые законы кончается спектакль "1789".

"1789" — вершинное достижение французского театра начала 70-х годов, театральная работа, в которой поразительно органично сочетались самые различные элементы ярмарочного, народного зрелища с глубоким и точным анализом исторического периода, на столетия определившего пути развития Франции; порой гротескное изображение исторических персонажей и анонимных представителей социальных слоев французского общества того периода — с пристальным вниманием к отдельным человеческим судьбам; смелая аллегория — с точным воспроизведением деталей быта и костюма действующих лиц. В этом спектакле наиболее удачно реализовались принципы, которые на рубеже 60 — 70-х декларировались многими молодыми деятелями французского театра.

[1] "1789". Texte-programme. 1971. P.7.

Т. Проскурникова

"ГАМЛЕТ" ВИЛЬЯМА ШЕКСПИРА

Московский театр на Таганке. 1971

Режиссер Ю. П. Любимов. Художник Д. Л. Боровский.
Гамлет — В. С. Высоцкий, Клавдий — В. Б. Смехов, Гертруда — А. С. Демидова, Горацио — Л. А. Филатов, Офелия — Н. П. Сайко, Полоний — Л. А. Штейнрайх, Лаэрт — В. В. Иванов.

Театральная судьба "Гамлета" 50 — 70-х годов с точностью отразила путь послевоенного поколения, историю его взаимоотношений с эпохой, его нравственное и социальное взросление, его духовные обретения и утраты.

Гамлет 50-х годов, похожий на мальчиков из популярных тогда пьес Виктора Розова, — даже когда роль играли актеры вполне почтенного возраста — внезапно открывал для себя страшную правду о мире и она пугала его до слез. Ему было не до философии, им владело горе надломленной детской веры и ненависть к лживому миру отцов.

В 60-е годы наступило время прочтений "брехтизированных" и политизированных. Режиссеры "Гамлета" стремилась с предельной наглядностью обнажить социальные пружины шекспировского универсума, властно детерминировавшего частные человеческие судьбы. По сценам кочевал образ грозного надличного механизма, бездушной государственной машины, "Дании-тюрьмы".

В "Гамлете" Юрия Любимова конфликт человек — государство был включен в коллизию более общего свойства: человек — судьба, человек — смерть. Сказалось движение общественных настроений тех лет — от опьяненности политическими вопросами к попыткам осмыслить реальность в категориях общефилософских и метафизических.

"Гамлет" на Таганке, поставленный в начале 70-х годов, в один из самых тяжких и унизительных периодов послевоенной эпохи, был уроком стоического мужества, верности себе в обстоятельствах, заведомо непреодолимых, в противостоянии силам, победа над которыми невозможна.

Двигавшийся по сцене Занавес (критики писали это слово с большой буквы) — символ трагических сил, судьбы, смерти — был способен к пугающим метаморфозам: то он казался стеной земли, грозно надвигавшейся на людей, сметавшей их в смерть, то, подсвеченный изнутри, напоминал гигантскую паутину, в которой беспомощно бились люди — "мухи для богов", то в нем виделось некое безглазое чудовище, которое преследует и неотвратимо настигает свою жертву. Ему доступны все уголки, подвластно все пространство вселенной-сцены, бежать от него некуда.

Смерть на сцене — не мефизическая абстракция, вот она, рядом, рукой подать. На авансцене — могила, люди ходят по самому ее краю, поглядывая, чтобы не оступиться. Земля в могиле настоящая. Но не та земля, которая рождает, куда бросают зерно. В этой только хоронят. Бесплодная, сухая, она рассыпается под пальцами в пыль. Земля — прах. Такой и следует ей быть в Дании-тюрьме.

Занавес — образ смерти, судьбы, трагического космоса. Но и образ клавдиевого века, мертвого царства.

Свет в замок Клавдия проникал не с неба, а из-под ног, из решеток в полу, лица, освещенные снизу, казались зловещими масками.

Музыка Эльсинора — тоскливая одинокая песня флейты, резкие гнусавые звуки волынки — под них хоронили Офелию.

В Эльсиноре жили деловито и осмотрительно. Придворные подслушивали и подсматривали, за занавесом вечно кто-то прятался, телохранители Клавдия привычным взглядом всех обшаривали, могильщики торопливо, с оглядкой, сплетничали о дворцовых новостях и ловко вбивали гвозди в свежеструганный гроб Офелии. Все были завалены делом по горло.

Король, каким увидел его режиссер, вовсе не был похож на традиционного Клавдия, злодея и сладострастника. У этого Клавдия сухое лицо, трезвый практический ум, трудная работа. Он мало чем выделялся из толпы придворных, он один из них. Не тот — король, так этот.

Жизнь в этой Дании — хорошо организованная мышья беготня, люди все на одно лицо. О Гильденстерне и Розенкранце было сказано: ничтожество, расщепленное надвое. В таганском Эльсиноре оно расщеплено на столько частей, сколько слуг у датской короны, от могильщика до монарха. Сила их в том, что за ними стояла Дания-тюрьма, Дания-могила.

У Гамлета неодолимые противники, и надежды на победу нет. Но спектакль Любимова — не о всевластии смерти, не о тщете человеческих усилий. Он — о мужестве человека, испившего до дна чашу трагического знания, вступившего в борьбу вопреки небытию, наперекор удушающему ничтожеству века.

Гамлет у Владимира Высоцкого был простым и скорбным. Подойдет к мечу, вонзенному в могильную землю, прижмется лбом к холодной рукоятке: тошно. Печаль его не светла. Им владела иссушающая тоска, мучительная ненависть, от которой перехватывало горло. Боль его за человечество — не какая-нибудь философически умозрительная, самая настоящая боль, сгибающая пополам, останавливающая сердце.

Когда он прозрел, когда рухнула его "младенческая гармония", да и была ли она у этого Гамлета? Неправда, что "всю свою веселость" он потерял "с недавних пор". Миг, когда для него "распалась связь времен", терялся в прошедшем. Что нового мог поведать ему Призрак?

Гамлет — Высоцкий, весь во власти оцепенелого созерцания смерти, с трудом отводил глаза от могилы. Он прикоснулся к тайнам

"страны, откуда ни один не возвращался". Или просто: то, что было человеком, теперь прахом сыплется у него с ладони.

Карающий меч Гамлет держал крепко, но нерадостно. Кровопролитие, пусть справедливое, оставляло в его душе щемящую горечь: не слишком ли легко оно дается теперь ему? "Меня не мучит совесть" — у Высоцкого в этих словах слышался недоуменный вопрос.

Тот же вопрос звучал в написанных позже стихах самого Высоцкого о Гамлете:

Офелия, я смерти не приемлю,
Но я себя убийством уравнял
С тем, с кем я лег в одну и ту же землю.

Иного пути, однако, нет. "О, мысль моя, отныне ты должна кровавой быть, иль грош тебе цена", — Высоцкий произносил это печально, но твердо, главное слово тут было — "должна".

Но не злоба, не угрюмство же, в самом деле, были "сокрытым двигателем" этого русского Гамлета. Тоска о добре его не оставляла. "Из жалости я должен быть суровым". Он не щадил Офелию, чтобы спасти ее, отнять у Эльсинора. Обожженная истиной, с открывшимися вдруг глазами она билась в железных объятиях занавеса. Занавес Офелию сметал. Но — спасена. В своем безумии — озарении она освобождалась из тенет мира-тюрьмы. Она не принадлежала более клавдиеву веку и должна была погибнуть. Занавес окутывал Офелию, как саван. Смерть ее была похожа на убийство.

Из жалости Гамлет был жесток и с матерью.

Роль Гертруды Алла Демидова играла с безошибочной точностью и сосредоточенной силой. В пределах спектакля Гертруда успевала прожить целую жизнь — от государыни с официально-милостивой улыбкой на тонких губах, сообщницы Клавдия (она, конечно, знала об убийстве) до истерзанной мукой женщины с глазами, повернутыми "во внутрь души" в сцене с Гамлетом. Она извивалась под ударами его слов, катаясь по кровати от боли почти физической. Кто не запомнил в финале последнего взгляда, брошенного ею на сына. Так смотрят люди, решившиеся умереть. Ибо в этом спектакле Гертруда понимала, что в кубке, приготовленном для Гамлета — яд. Она выпивала его, принимая смерть как казнь, как искупление.

Высоцкий говорил в Гамлете от имени поколения, пережившего в конце 60-х взлет и крах надежд и теперь неминуемо вставшего перед вопросом: что делать? Познать тайны "мира-тюрьмы" для этого Гамле-

та не столь важно, сколь другое: понять, как жить в условиях "вывихнутого века", как не предать себя, сохранить достоинство, остаться человеком перед лицом абсолютных сил, правящих в мире трагедии, перед лицом страшного и жалкого времени.

Рассудок, взвешивающий все "pro" и "contra", неминуемо заводил "в бесплодье умственного тупика". Занавеса-смерти, Занавеса-судьбы Гамлету не одолеть, и он это знал. Но гневный этот Гамлет, содрогавшийся от ярости человек с сильными руками и опаленным голосом, доверялся правоте своего нетерпения, судорожным вспышкам своей святой ненависти. Вопреки логическому расчету, вопреки здравому смыслу, он бросался в безнадежный бой с силами небытия. Его жизнь была самосожжением.

Гамлет уходил из мира в полутьме, медленно сползая на землю. Он умирал тихо и просто, как солдат на поле битвы, как человек, исполнивший тяжкий долг. Тут не было места для Фортинбраса с его фанфарами.

Этот Гамлет с гитарой, этот современный студент в свитере и джинсах, этот солдат и интеллигент, этот поэт и мятежник дарил людям 1971 года, потрясенно замершим в зрительном зале, душевные силы, внушал надежду — в те смутные, унылые, тяжкие времена.

Высоцкого похоронили в костюме Гамлета.

А. Бартошевич

"БЕСЫ" Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
Старый театр. Краков. 1971

Инсценировка Альбера Камю.
Сценическая редакция, режиссер и художник Анджей Вайда. Костюмы Кристина Захватович. Музыка Зигмунт Конечны.
Николай Ставрогин — Ян Новицкий, Тихон — Казимеж Фабисяк/Анджей Бушевич, Степан Трофимович Верховенский — Виктор Садецкий, Петр Верховенский — Войцех Пшоняк/Ежи Штур, Алексей Кириллов — Анджей

Козак/Эдвард Любашенко, Иван Шатов — Александр Фабисяк, Лиза Дроздова — Ханна Хальцевич, Мария Лебядкина — Изабелла Ольшевская, Варвара Петровна Ставрогина — Зофья Нивинская и др.

Спектакль начинался в кромешной тьме. Звук предварял образ. "Я, Николай Ставрогин, отставной офицер, жил в Петербурге" — задыхающийся голос, речь, разбитая паузами, то внезапными и краткими, то глубокими и затяжными. Говорящий как будто исповедуется, но при этом так тщательно подбирает слова, его бьет озноб, словно бы, помимо искреннего признания, имеет еще и другую, неявную цель. Голосу — с небольшим отступом — вторит стрекот пишущей машинки. Когда человек останавливается, замирает машинка. Вспыхивает острый сноп верхнего света. В его лучах на переднем плане, окруженный той же непроглядной тьмой, лицом к залу в кресле сидит Ставрогин. "Я оставался один с их дочерью. Ее звали Матрешей, и шел ей двенадцатый год". Опять застучала машинка. На доли секунды стробоскоп высвечивает справа на авансцене, как бы в окне второго этажа, белую фигурку — видение, жестокий призрак, воспоминание о первейшей мерзости из множества сотворенных Ставрогиным. В течение его "исповеди" Матреша появлялась еще — то с куклой в руках, то грозящая слабеньким бессильным кулачком.

Постановщику "Канала" и "Пепла и алмаза" легко давался перевод в сугубо сценический материал элементов техники кинорежиссуры (он практиковал это в своих театральных работах и раньше). Но сама по себе "кинофикация" (термин Э. Пискатора) сценического зрелища не увлекала Вайду при постановке "Бесов" в Кракове. Задача, над решением которой бился режиссер (спектакль давался чрезвычайно трудно), была двуедина и, по строгому счету, невыполнима. В общем виде она сводилась к тому, чтобы при минимуме потерь создать спектакль, который жил бы собственной, автономной от романа жизнью и одновременно был бы верен Достоевскому по существу и художественно. Главная трудность состояла даже не в огромном объеме вещи и не в неисчислимом множестве персонажей, а в том, что все без исключения лица произведения реализуются в диалоге, в слове и меньше всего в действии.

В окончательном варианте спектакля инсценировка Камю, с которой начал работать режиссер, оказалась только фрагментом новой пье-

сы. Но два ее элемента остались опорными для общей конструкции спектакля. Прежде всего это фигура Рассказчика (в романе — хроникер), выступающая в двух функциональных ипостасях: с одной стороны, Рассказчик — просто одно из действующих лиц, находящийся одновременно и внутри событий и во вне их, отсюда остранение, отдельный взгляд на происходящее; с другой, он осуществляет связь между сценами.

И Вайда, и, несомненно, до него Камю прекрасно знали об отношении автора "Бесов" к переделке своих вещей для сцены, к попыткам "извлечь из моего романа драму". В известном письме к В. Оболенской Достоевский советовал своей инсценировщице "как можно более" переделать и изменить роман, "сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод"[1].

Камю построил пьесу по "Бесам" как снизку сцен. Вайда, сохранив этот драматургический принцип, добавил к ним еще 11. Всего получилось 23 сцены, объединенные в три акта[2]. (Роман, как помним, также разбит на три части).

Известно, что Достоевский задумывал "Бесы" как политический роман-памфлет на русский нигилизм — анархизм и нечаевщину со списанным с автора "Катехизиса революционера" Петром Верховенским в центре повествования. В работе замысел фундаментально трансформировался. Вместо карикатурного Верховенского его нервным (и композиционным) узлом стал сложный и страшный образ Ставрогина, а произведение развернулось в трагический и пророческий роман.

По сравнению с пьесой Камю Вайда резко выдвинул на первый план именно фигуру Ставрогина, введя в инсценировку почти все сцены романа с его участием. Благо в труппе Старого театра нашелся артист, исполнительские возможности и внешние данные которого обещали максимальное приближение к воплощению образа человека, чья "великая праздная сила, ушедшая нарочито в мерзость" как магнитом притягивает к себе окружающих. Молодой премьер труппы Ян Новицкий, уже игравший к тому времени порядочный репертуар, так остро и яростно переживал отчаяние бытийной пустоты, то, что Ставрогин называл одурью скуки существования, что зрители почти въяве чувствовали обжигающий холод экзистенциальной бездны: "нами овладевал озноб дурного предчувствия"[3]. На красивом лице без мимики, на котором, как маска, застыли высокомерие и презрительное безразличие ко всем и вся, временами зажигалась улыбка неописуемой широты и бело-

зубости, словно бы загорался ледяной раж морального провокатора, будущего Мефистофеля XX века. Ян Новицкий, а также Войцех Пшоняк и Анджей Козак, игравшие соответственно Петра Верховенского и Кириллова, в работе над Достоевским почувствовали ограниченность своего опыта и своих исполнительских принципов и играли в "Бесах" с такой отдачей собственных сокровенностей, что порою это смахивало на моральный эксгибиционизм. Режиссер (он же сценограф) подталкивал их в этом направлении самой организацией игрового пространства.

Исповедь Ставрогина значится в пьесе первой сценой спектакля, однако театрально она от него резко отбита. Статика мизансцен и света; прямое обращение в зал, где находятся не только зрители, но, как довольно скоро выясняется, и архиерей Тихон; безмузыкальная звуковая среда: одинокий голос и птичий стрекот пишущей машинки — режиссура вводной сцены прочитывалась как грозное моральное предуведомление, как театральный эпиграф к целому. Вообще эпиграфы к роману — из Евангелия от Луки и из Пушкина — обрели сценическую плоть. Они послужили подсказкой и камертоном: первый — для зрительного образа спектакля, второй — для его бешеного темпа и звукового ряда. В первой сцене было много Вайды, но дыхание грядущего действа еще не угадывалось.

...Гас свет. И когда мрак плотно сгущался, хрипы недужного Ставрогина словно дробились на множество звуков странного свойства: всхлипы, постукивания, какое-то полупридушенное верещание, вой, то страшный, то жалобный, обрывки слов, произносимых в лихорадке. И в полутьме стая черных фигур. Одни волоком тянут за кулисы тело Ставрогина. Другие хлопочут в правой стороне сцены. Когда занимается свет, они в панике пускаются на утек.

Свет распахивает гигантское полупустое черно-серое пространство. На живописном заднике монохромное изображение: стремглав скачущие кони тянут почтовую кибитку — не иллюстрация к Пушкину, но точная копия картины художника реалиста Юзефа Хелмонского "Четверка". Пол сцены покрыт неровно положенным черным материалом — это грязь бездорожья. Она "прилипла" к брюкам мужчин и подолам женских платьев: художник по костюмам Кристина Захватович обшила их обрезками черной блестящей ткани.

Поначалу кажется, что фигурам, облаченным в балахончики с глухими капюшонами, предназначается роль слуг сцены — цанни. Однако

их поведение и "самочувствие" от сцены к сцене заметно меняется. "Черные" уже не так поспешно прячутся от света, и сменой реквизита их функция не ограничивается. Безмолвные, они задерживаются на сцене, слушают разговоры героев. В сцене "Искушение", когда Ставрогин, измываясь над Федькой-каторжником, швыряет в грязь пачку банкнот, а Федька, ползая на коленках, с громким смехом собирает их, "черные" в сторонке наблюдают за происходящим и поганенько хихикают. Интересно, что центральная и самая большая сцена спектакля, озаглавленная в инсценировке "Собрание у наших", обходится вовсе без таинственных фигур. Их техническую задачу выполняют сами участники сборища: Лямшин, Виргинский, Шигалев, Липутин, Верховенский-младший. Каждый из них выносит на большую пустую сцену стул, ставит его поближе к стульям других "приверженцев". То есть "наши" тоже немного "черные". Но к финалу спектакля, к серии смертей, последовавшей после бегства Лизы, "черные" активизируются необыкновенно: они деятельно "ассистируют" каждой смерти. Во время убийства Шатова задыхаясь мечутся между "приверженцами", в эпизоде смерти Степана Трофимовича, случившейся в чистом поле, где на разбитой, болотистой дороге застряла телега "странника", на облучке застыла в ожидании черная фигура. К концу представления "черные" вовсе выходят из тени: на авансцене мылят толстую веревку, на которой через мгновение повиснет Ставрогин. Когда на сцену, торопясь, как все в этом спектакле, выбегает Рассказчик, за ним следуют две тени. "Дамы и господа, еще одно слово, — обращается Рассказчик к залу. — После смерти Ставрогина наши медики совершенно и настойчиво отвергли помеша..." Договорить ему не дают: конвой движением профессиональных спецназовцев зажимает ему рот.

Кто они и откуда, эти вездесущие безмолвные тени?

Их театральное происхождение установить довольно просто. Незадолго до начала репетиций Вайда оказался в Японии, где среди прочих национальных зрелищ посетил кукольный театр Бурнаку. Огромное впечатление на него произвели одетые в черную блестящую униформу служители сцены куроко, которые помогают главному кукловоду управлять куклой. Они трудятся не за ширмой, как в традиционном кукольном театре, а прямо на сцене, и зритель порою сочувствует прекрасным куклам, которые словно пытаются вырваться из лап черных людей. Европейское сознание неминуемо связывает образ куроко с мистическим кукловодом, "пушпенмейстером", о котором любили писать, в частности, симво-

листы. В Старом театре куроко осуществляли обе эти функции: они были "кукловодами" для большинства персонажей и они были их притеснителями и даже насильниками. Возможно, на каком-то этапе работы постановщик видел в них развоплощенных бесов, личных, как говорит Ставрогин, бесов каждого из заблудившихся на просторах абсолютной свободы. Однако в окончательном варианте представления "черным" придан некий иноприродный характер, к тому же характер сугубо театральный, а потому сетования отдельных рецензентов на то, что Вайда договорил недосказанное в романе не кажутся обоснованными. До той поры достаточно индифферентный по отношению к происходящему в окружающем его мире, Вайда словно прозрел, увидев в великом романе исток и объяснение событиям, потрясшем под конец 1960-х годов страну и мир.

Краковский спектакль поражал воображение мощью и целеустремленностью постановочных решений. В нем соседствовали элементы традиционного психологического театра и экспрессионистского сценического памфлета, философской драмы и авангардного пластического представления. Визуальный образ диктовал артистам стиль и пространство их исполнения, музыкальный определял ритм целого: монтаж сцен, различных по протяженности, движения и речь персонажей, кружения "черных". Каждый из этих пластов зрелища был равнозначителен и каждый слит с другими в нерасторжимом единстве.

Польские "Бесы" могут считаться одним из образцов прочтения прозы мировым театром и, безусловно, вершиной интенсивной многолетней сценической деятельности Анджея Вайды.

[1] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30-ти тт., М., 1986. Т.29. Кн. 1. С.225. Вайда почти буквально воспользовался советом писателя взять "какой-нибудь эпизод" в качестве сценарной идеи своего фильма "Бесы" (Les Possedes, 1988 . Франция) и совершенно буквально в спектакле по "Идиоту" "Настасья Филипповна" в Старом театре Кракова и фильме "Настасья" (1994. Япония).: Анджей Вайда. Три инсценировки. [б. г.].

[2] Инсценировка опубликована в кн.: Достоевский. Театр совести... С.15-88.

[3] *Karpinski M.* Wajda. Warszawa. 1980. S.41.

И. Рубанова

"ТРИ СЕСТРЫ" А. П. ЧЕХОВА

Театр Вигсинхаз. Будапешт. 1972

Режиссер Иштван Хорваи. Художник Давид Боровский. Музыка Марианн Вибер.
Ольга — Рита Бекеш, Маша — Эва Руткаи, Ирина — Эва Папп, Андрей — Ласло Тахи-Тот, Кулыгин — Дюла Бенке, Вершинин — Иван Дарваш, Тузенбах — Геза Торди, Наташа — Илона Береш, Соленый — Габор Мади Сабо, Чебутыкин — Антал Пагер, Федотик — Шандор Остер, Роде — Иштван Ковач, Ферапонт — Ласло Козак, Анфиса — Эржи Комувеш.

Этот спектакль считается не только вехой в истории венгерского театра, но и одной из ее кульминаций. Строго говоря, кульминацией следует полагать не только "Три сестры", но и весь чеховский цикл, осуществленный режиссером Иштваном Хорваи в содружестве с в ту пору киевско-московским художником Давидом Боровским. Помимо этого спектакля, вместе они поставили "Вишневый сад"(1975), "Чайку"(1979) и "Платонова"(1981).

Итак, гости съезжались на дачу. Не совсем, конечно, на дачу, но уж точно в усадьбу, окруженную старым парком. Хозяева и гости чувствуют себя здесь некоей дружеской общностью, особой и отъединенной от *других*, обретающихся вовне. *Другие* вызывают безразличие, наводят скуку, раздражают и настораживают. Не то чтобы в доме Прозоровых живет призрак ксенофобии. Нет, конечно. Но ведут себя здесь так, будто от *других* изначально исходит опасность. Наташа показала себя чужой, Протопопов и сам о себе это знал, а потому, хотя и наведывался в дом (к Наташе), никогда не показывался среди сестер и их гостей-офицеров.

Возбуждение, суматоха, суета: готовятся к приходу гостей. Огромная сцена "Вига" рассекается торопливыми пробежками легких женских фигур — из угла в угол, из глубины сценической площадки к рампе, вокруг длинного стола под белой скатертью, поставленного справа на среднем плане вдоль рампы. (Разумеется, на столе начищен-

ным серебром сияет самовар, но не пузатый, как обычно бывает в западных спектаклях и фильмах "из русской жизни", а маленький и очень красивый). Женщины торопятся. Бегут, переговариваясь на ходу, внезапно останавливаются, замолкают, смеются и опять говорят, говорят. Говорят все вместе, наперебой, с интонацией не единожды говоренного и слышанного: "Отец умер ровно год назад... березы распустились... продать дом... Маша будет приезжать... Андрей располнел..." Потом опять останавливаются, как на стоп-кадре. И снова промельк молчания, потом смех и опять двигаются, действуют и повторяют свои реплики, фразы и маленькие монологи каждый по отдельности, как говорится, "в точности по тексту".

Зрителя к Чехову приглашали здесь исподволь. Заманивали, затягивали, очаровывали. Начиналось все, можно сказать, очень "по-венгерски". Жанровая картинка: именины, семейный сбор, гости, суматоха ожидания, забавные подарки, музицирование. Разве что обработка привычного жанризма отличалась особой тонкостью. Красивые, чуть женственные мизансцены (в плане круг, большой или малый, овал) вписывались в сценическое пространство легким движением, с каким художник делает эскизный набросок. Едва обрисованная, одна мизансцена сменялась другой, тоже короткой и летучей. В ритм их возникновения-исчезновения изредка вторгался совсем уж современный синкоп: бегущая вдоль авансцены Ирина замирала с тарелкой в руке, вглядываясь над головами зрителей куда-то в темную глубину партера, или, сбившись в тесную группку, хозяева и гости застывали над вертящимся волчком Федотика и слушали, слушали, будто надеялись услышать в его забавном жужжании какой-то важный для себя ответ. А ответа не было.

Уже в конце I-го акта темп действия спадал. С течением спектакля ритмические "растяжки" удлинялись, исчезали синкопы, плавность повествования, которую режиссер перенял из "Трех сестер" Вл. И. Немировича-Данченко (он их неоднократно видел), становилась меланхоличнее. Лирическая меланхолия все плотнее, все гуще обволакивала сценическое пространство, притупляла реакции даже на события и обстоятельства, которые, казалось бы, у таких тонких, чутких, совестливых людей, как сестры Прозоровы, как барон, Вершинин, Андрей, должны были вызвать отклик сострадания, боли, возмущения. Босые девочки в белье на зимней улице, полыхающей страшным пожаром, — всего только иллюстрация к красивой риторической элоквенции, про-

износимой по инерции, из неизбывной привычки к возвышенному говорению; вышвырнутая из дома, где прожила 30 лет, немощная старуха Анфиса как повод к вялой перепалке; смертельная ссора на городской улице, при всем честном народе Соленого и Тузенбаха как ничтожный повод для слуха, который передают в доме друг другу с равнодушием и монотонностью заезженной граммофонной пластинки: "Около театра... — Соленый стал придираться... — Чепуха все. — ...вчера около театра... — Ничего. Глупости... — У него третья дуэль. — У кого? — У Соленого. — А у барона?" Слова перелетают от персонажа к персонажу как волан в партии бадмингтона между впавшими в транс игроками.

В спектакле, где все и постоянно говорят, невербальный звук почти всегда акцентируется, будь то игрушечный звук юлы, романс Федотика под гитару, гудение топящейся печки во II-м — "масленичном" — акте ("Какой шум в печке!"), глухой, усталый набат в III-м или жалостная музыка бродячих музыкантов в последнем, предваряющая громовую медь полкового оркестра: "Уходят наши". Речь — диалоги и реплики — в спектакле Иштвана Хорваи становилась одной из сквозных тем. Режиссер попросил своих артистов так произносить текст, чтобы сказанное ими слово отлетало от ушей партнеров, не попав даже на барабанную перепонку. Здесь все говорили, и никто не слушал. Милые, интеллигентные люди, они вовсе не стали равнодушными друг к другу. Просто слово оторвалось от смысла и превратилось в оболочку без содержимого. Словом заговаривают судьбу и заклинают надежду. Представление "Вига" можно было назвать спектаклем о говорении.

Говорение здесь воспринималось ритуалом, отправляемым по инерции, заблудившимся в своем назначении и утратившим мистическую подоплеку. Создатели спектакля любили своих героев, не приписывали им пороков и злонамеренностей, на которые стали так щедры постановщики Чехова в 80-90-е годы, но их ситуацию они видели зорко и толковали трезво.

Ритмическая энтропия создавала элегическую мелодию действия, сценография Давида Боровского — его идеологическое поле. "Три сестры" в "Виге" были традиционно лирическим и печальным спектаклем и одновременно это был спектакль социально-критических подтекстов. О них заставляют догадываться пространство и декорации Боровского.

Центральный элемент постоянной декорации постановки — трехстенная дощатая коробка порядочной высоты, покрытая полуоблупившейся серо-бело-голубой побелкой, какой обычно красят в пригородах

хозяйственные постройки. Это стены прозоровского дома и одновременно садовый забор, потому что сбоку примостилась парковая скамья. По ходу дела "коробка" начинала восприниматься некоей оградой, с одной стороны (внешней) защищающей тающие на глазах красоту и надежды, с другой (по-видимому, внутренней) — отделяющей сестер, Андрея, барона, Вершинина — всех — от большой жизни. Когда спектакль подходил к концу, оказывалось, что крашеные доски — еще и кладбищенская ограда.

На протяжении почти всего действия, начиная с конца I-го акта, со все сокращающимися интервалами, под звуки гитары, огня в печи, то ли лопнувшей струны, то ли сорвавшейся (в шахте? в колодце?) бадьи, кружась, падали сухие листья. Они падали на стол с самоваром, на фортепьяно красного дерева, на банкетки, где друг другу улыбались Маша и Вершинин, на сундук Чебутыкина, на всю красивую, благородную, но беспомощную жизнь Маши, Ольги, Ирины, всех, всех. Но пока листья не засыпали мебель и вещи, превратив их в скорбные холмики сельского погоста, можно было заметить, что предметы были подлинные, настоящего "возраста", соответствовавшие историческому стилю. Обобщенная установка продлевала их эстетический век, они в ответ удостоверяли ее уместность. В заборе-коробке имелся вход-выход в виде подъездных дверей с нависшим над ними козырьком. Двери как бы приглашали в парк, город, мир, но ими ни разу на протяжении всего спектакля никто не воспользовался.

У Хорваи всегда была репутация истинно актерского режиссера. Это выражалось, в частности, в том, что он не боялся ни рационализма своей постановочной концепции, ни идеологической метафоричности сценического пространства. Он знал, что артисты их освоят и вочеловечат. И почти никогда не ошибался. Захватывающей своей новизной и неожиданностью представала линия Наташи и Андрея. Наташа Илоны Береш вовсе не выглядела агрессивной хамкой. В доме Прозоровых ей досталась та же роль, что Лопахину в доме Раневских. Оттого-то Андрей мог увлечься ею, оттого не мог не уступить ее натиску, энергии, ее жажде обыденных благ. Совсем юный артист Ласло Тахи-Тот, впоследствии идеальный Платонов в спектакле Хорваи и Боровского, не подкладывал толстинки, не играл ни автоматизма существования, ни жалкой капитуляции перед обыденностью. Свой монолог ("О, где оно, куда ушло мое прошлое...") Тахи-Тот произносил без гнева, без возмущения, со спокойным знанием, что жизнь, как и слова, утратила

смысл, то есть кончилась. Осталась вегетация. Он не стал наташиной вещью. Он ничей. Как лист, упавший ему на плечо.

Жесткости режиссерского "повеления" актеры противопоставляли свою несравненную органику. (Впрочем, она также вписывалась в стратегию постановщика). Может быть, впервые на венгерской сцене ансамблевость игры выражалась не просто в особой слаженности исполнения, но в той внутренней перекличке, которую актеры называют кодовой формулой "без тебя нет меня". Корифеи венгерской сцены: Эва Рутках в роли Маши и Иван Дарваш — Вершинин играли свою перекличку-связь с таким неодолимым нарастанием, с таким жаром эротизма, засыпанного пеплом приличий и хороших манер, с таким могучим взаимопритяжением, что, например, в сцене из III-го акта (Маша: Трам-там-там... Вершинин: Трам-там...), как бы шутливой и нелепой, их почти бессловесный диалог приобретал почти магическую ауру.

...На именинах у Ирины все гости и хозяева — даже Маша! — были в белых одеждах. Только настырно розовый цвет туалета Наташи резал глаз. Но ведь она *другая*. Постепенно цвет платьев сестер темнел, пока в конце не стал траурно черным. После того, как ушли *наши* и Ольга выдохнула свое "Если бы знать", три черные фигурки, взявшись за руки, закружились на гигантской пустой сцене старого будапештского театра, завершив спектакль его сквозной мизансценой заколдованного круга. Унесенные ветром опавшие листья...

И. Рубанова

"ОРЕСТЕЯ" ЭСХИЛА

Кооператив Тусколано театро.
Международный театральный фестиваль Битеф. Белград. 1972

Режиссер Лука Ронкони. Художник Энрико Джоб.
Агамемнон — Массимо Фоски, Клитемнестра — Мариза Фаббри, Кассандра — Марианджела Мелато, Орест — Глауко Маури.

Трагедия была поставлена в переломный для Италии исторический момент — в начале 70-х. То было время острых политических кон-

фликтов, все возрастающей волны насилия и террора, период ломки психологической и социальной. Ронкони обращается к мифу об Атридах, который и запечатлел эту фазу перехода из одного исторического времени в другое. Для итальянского режиссера "Орестея" — перепутье, смена эпох, перекресток всех дорог: это и путешествие из одного исторического времени в другое, и просто путешествие из Греции в Трою и обратно, и это — несмотря на кажущуюся окаменелость мифа — постоянное движение, само Время, непредсказуемое, всегда таящее угрозу и неумолимо рвущееся вперед. Один из главных мотивов в "Орестее", ее наиважнейший подтекст — движение во времени — Ронкони выразил пластически.

Основой решения в пространстве стала деревянная конструкция, внутри которой находились и актеры, и зрители; последние располагались по ее периметру с трех сторон на галереях-этажах. В центре зала, там, где обычно бывает партер, находилась сцена. Она представляла собой подвижную платформу, своего рода маятник, укрепленный в своей центральной части. Четвертая сторона прямоугольника — это деревянная поверхность глухой стены с открывающимися большими дверями в центре и по бокам. Это главная сцена: оттуда выезжали части декораций, появлялись персонажи. Второй этаж сцены — это две прямоугольные площадки, которые работали и двигались по принципу лифтов и могли останавливаться на разных уровнях. Устройство сцены, таким образом, — это соединение элементов разных театральных систем: древнегреческого амфитеатра, елизаветинского театра (галереи со зрителями, окружающие сцену), и театра all'italiana (когда действие шло на главной сцене, раскрытой в глубину)[1].

Конструкция представляла собой некое подобие корабля: все сделано из дерева, качающаяся сцена-маятник напоминала палубу, галереи со зрителями — развернутые внутрь палубные дорожки с двумя реечками-бортами. "Зрители стали путешественниками, отправлявшимися вместе с актерами в путь на этой скрипящей каравелле, которая в течение шести часов бороздила бурное море эсхиловской трилогии"[2].

С первых мгновений спектакля зрители попадали в магнитное поле сценических метафор. Качающаяся поверхность сцены в разные моменты спектакля вызывала у зрителей различные ассоциации — с крышей дома Атридов, на которой сидит дозорный и ждет сигнала маячных огней, с кораблем, плывущем в Трою или обратно, с ветхозаветным ковчегом со всем человечеством на борту, с самой земной по-

верхностью, неожиданно приходящей в движение, поднимаемой скрытыми силами, которые рвутся наружу и грозят смести все с лица земли.

"Выбор "Орестеи" равнозначен постановке вопроса о природе театра", — писал после премьеры один влиятельный театральный критик[3]. Архаические истоки театра, его мировоззренческие первоосновы, ритуал — это все интересовало Ронкони в трагедии Эсхила. Пытаясь проникнуть в тайну религиозной первоосновы человеческого взаимодействия (когда люди ощущали свою общность и не знали одиночества), в XX веке театр обращается к различным формам ритуала[4]. Лука Ронкони делает это на материале древнегреческой трагедии.

Чтобы преодолеть пропасть веков, Ронкони использовал обычные и всем понятные знаки человеческого бытия, сопровождавшие жизнь людей и двадцать веков назад, и сейчас. Он ввел ряд сцен — ритуального характера, где использовались не бутафорские, а настоящие приметы древних религий: огонь, земля, хлеб, соль, пепел, мука, мясо, мед... Они становились символами бытия, его истоков, его истинности и вместе с тем знаком связи времен.

Неспешный, упругий, полный мощного драматизма ритм спектакля соединялся с музыкально интонированными голосами действующих лиц: в общем хоре каждый из них вел свою партию, имел свой тон. Роль Агамемнона, могучего и царственного воина, исполнил Массимо Фоски. Его голос, полный ярости и гнева, заставлял дрожать стены, заполняя все пространство зала. Клитемнестру сыграла Мариза Фаббри. Величественная и грозная, она представала во всем наивном великолепии своего варварского века. Босая, с растрепанными волосами, но в королевском облачении (шитой золотом мантии из грубой коричневой шерсти с крупными драгоценными камнями), она выходила на площадку перед башней дома Атридов, гневно, с вызовом смотря в зал... И медленно, неуклюже, с трудом начинала спускаться по крутой, заваленной землей лестнице. И уже внизу произносила свои первые слова... Ее голос звучал то нежно, то гневно, то срываясь в протяжный плач. Актриса почти пропевала свой монолог — свой плач по дочери и семье, и звучал он как ритуальный обряд оплакивания. Она склонялась над жертвенником (расположенным у подножья лестницы, в центре орхестры), брала комья земли и разбрасывала их по сцене, обнимала алтарь руками, соединяясь с землей, становясь как бы ее частью. Во всем ее облике, в движениях, в словах, в звучании голоса было что-

то стихийное, необузданное. Она казалась языческим божеством, частью дикой природы, живым воплощением Матери-Земли.

Актриса Марианджела Мелато (Кассандра) создавала образ, редкий по драматизму, средствами минимальными. Внешне почти неподвижная, она стояла у края маятника и долго, очень долго молча смотрела в зал, в то время как находящаяся перед ней сцена совершала свое движение: вверх-вниз, вверх-вниз. Загадочное лицо героини, остановившийся взгляд, качающаяся поверхность — все это внушало ощущение страха и вместе с тем завораживало. Монолог Кассандры, выдержанный в одной напряженной звуковой тональности, казался почти монотонным, как стон или плач. Постепенно ее голос переходил в регистр, отражавший крайнюю степень внутреннего напряжения. Сцена прорицания шла в полной темноте. Кассандра падала на колени — зал внезапно погружался во тьму. Это походило на удар — удар судьбы, от которой не уйти. С помощью брехтовского приема, резко приближавшего к зрителям события трагедии, катастрофичность ситуации ощущалась более непосредственно и остро. Так — пластически — Ронкони вводил в спектакль тему рока.

Атмосфера "Орестеи" определялась стремлением режиссера нащупать корни древнего мифа, еще живые в трагедии Эсхила, почувствовать его природу и передать это средствами своего искусства. Лука Ронкони интуицией большого художника угадал многое и сумел воссоздать это доступными ему способами. Используя систему знаков, придавая ряду предметов и явлений значение и масштаб символов, применяя принцип повторяемости (сюжетных ходов, ритмических моделей и др.), используя прием замедления ритма, своеобразного интонирования человеческой речи, напоминающего характер и форму ритуальных обрядов, песнопений, плачей, еще сохранившихся в фольклоре современных народов, режиссер создавал эту особую атмосферу как бы разряженного пространства, в котором могли существовать персонажи этого спектакля — то ли люди, то ли герои, то ли боги.

Качающаяся поверхность сцены подсознательно внушала ощущение тревоги, настороженности, страха и перед неумолимостью рока, и перед властью природы, чьи голоса угадывались в образах героев этого древнего греческого мифа. А сценическая конструкция в виде корабля — этот своего рода Ноев ковчег — соединяла вместе всех, создавая ощущение общности судеб людей на земле. В спектакле Луки Ронкони достигалось редкое для современного театра чувство подлинности в

воссоздании архаического мифа и ритуала. Преграды пространства и времени рушились, возникало особое ощущение целостности бытия, восстанавливалось единство мироздания.

В "Хоэфорах" общая атмосфера спектакля кардинально меняется, уже нет величавости и торжественности первой части трилогии, ритм действия убыстряется, приближается к бытовому. Орест предстает здесь как самый обычный средний человек, масштаб его личности несоизмерим с масштабом личности любого из главных героев первой части трагедии. В третьей части трилогии Орест — человек уже состарившийся, измученный сознанием своей страшной вины — убийством матери. Оправдание не приносит ему освобождения: Орест знает, что прощения ему нет и быть не может. Со словами "Спасите!" он уходил в ад, в преисподнюю — в тьму подвальной части сцены.

В "Эвменидах" многое подано иронично и даже гротескно. Режиссер явно не приемлет новой нарождающейся демократии и не верит в возможность перемен к лучшему. Ронкони решает проблему с помощью открытых, легко читаемых метафор. По сцене ходят странные существа, одетые почти как космонавты, с закрытыми лицами и молчат. А раскрывшаяся во всю ширину центральная сцена подсвечивается ярким светом и становятся видны подвешенные в три ряда человеческие силуэты без голов. Вот он, по Ронкони, мир, построенный на крови, мир, лишенный мысли, индивидуальности, лица.

Премьера "Орестеи" прошла с огромным успехом. Ронкони был первым, кто в наше время поставил трилогию целиком и показал ее в один вечер. На фестивале Битеф в Белграде спектакль получил Гран При.

[1] Работая над спектаклем, Ронкони одновременно искал и модель нового театрального здания.

[2] *Monticelli R.* De. L'attore. Milano, 1988. P.343.

[3] *Quadri F.* Il rito perduto. Torino. 1973. P. 192.

[4] Речь, разумеется, может идти не о подлинном, а о псевдоритуале или ритуале театральном.

М. Скорнякова

"ДОН ЖУАН" ЖАН-БАТИСТА МОЛЬЕРА

Драматический театр на Малой Бронной. Москва. 1973

Режиссер А. В. Эфрос. Художник Д. Л. Боровский. Художник по костюмам Л. М. Кусакова.
Дон Жуан — Н. Н. Волков/М. М. Козаков, Сганарель — Л. К. Дуров/Л. С. Каневский, Эльвира — О. М. Яковлева/ В. В. Салтыковская, Дон Карлос — Л. Б. Круглый/Г. Р. Сайфулин, Дон Алонсо — В. Н. Лакирев/А. Д. Грачев, Командор — А. В. Платонов/Ю. В. Катин-Ярцев, Нищий — К. Е. Глазунов, Дон Луис — Л. С. Броневой/И. К. Кашинцев, Господин Диманш — Г. М. Лямпе/А. М. Песелев.

В застойные 70-е годы далекому от политики Анатолию Эфросу оставалось сосредоточиться на человеке: в нем разобраться и на него уповать. На человека, универсального для всех времен.

К драматургии Мольера он обратился впервые, хотя уже ставил булгаковского "Мольера" в Ленкоме (1966), которого он позже соединит с "Дон Жуаном" в телевизионной композиции "Всего несколько слов в честь господина де Мольера" (1973). Поставив в разные времена в разных московских театрах три лучшие комедии Мольера ("Дон Жуан", "Тартюф" и "Мизантроп"), Эфрос всякий раз заводил разговор о кардинальных проблемах нравственности.

Жанр эфросовского "Дон Жуана" — притча, то есть рассказ обобщенный. В полном соответствии с этим Давид Боровский превращает сцену в некое подобие ковчега, замкнутое деревянное пространство — не то ящик, не то сарай. Как и положено ковчегу, сцена вмещает лишь самое необходимое и простое — простейшие элементы, из которых может возродиться потом новая жизнь: простая одежда в простых деревянных ларях, грабли, пара колес. На равных правах с людьми здесь живут голуби — непременные обитатели ковчега. Цветная розетка разбитого витража осеняет этот сумеречный мир, как радуга после потопа. Мы ощущаем временность, неустроенность, условность быта персонажей. А сами они предстают перед нами как бы постоянно

крупным планом. Эффект усиливается оттого, что на сцене все время горят два фонаря-софита. Под их испытующим светом Дон Жуан и зал вместе с ним рассматривает лицо крестьяночки, лицо Нищего, лицо Сганареля...

От притчи здесь — наглядность сцены Дон Жуана с отцом, когда во время монолога благородного дон Луиса Дон Жуан и Сганарель с грохотом и улюлюканьем перекатывают друг другу колеса: сначала — поменьше, потом — огромное и тяжелое. Колесом по упрекам, колесом по отцовским чувствам — и они расплющены, пригвождены. От притчи — и молчаливое присутствие всех персонажей спектакля при поучительной смерти героя. И музыка, сопровождающая спектакль, простая, наивная, средневековая, — чистые детские голоса.

Морализм режиссера откровенен. Когда Дон Жуан на монологах Сганареля (а Сганарель — на его монологах) спускается в зал и медленно обходит его кругом, оставшийся на сцене ловит взглядом другого в разных точках темного зала. Режиссер таким образом не только разрушает статику монолога, но и вовлекает в его орбиту всех зрителей, достигая стереофоничности звучания. Зал — высший судия, последняя инстанция спора.

О чем же притча? О том, как слабый человек сам себя погубил. Никакой мистики, ничего сверхъестественного: ни кивка Статуи, ни Призрака, ни Смерти с косой. В сущности, и статуи никакой нет. В дом Дон Жуана приходит невзрачный человечек, одетый просто, как и другие персонажи, и даже более обыденный, чем другие. С прозаическим голосом, с будничной усмешкой. "Дай руку", — тускло произносит он. Но едва только Дон Жуан касается этой ординарной руки, в него словно и вправду перетекает могильный хлад смерти, и он какое-то мгновение следит, как она наполняет его, и падает, как подкошенный, успев лишь приложить руку к сердцу. Не чудо на наших глазах, а некий психологический опыт. Дон Жуан ожидает кары, ожидает смерти, поэтому и оказалось достаточным простого движения руки, чтобы свершилась эта кара. Его самого над самим собой.

В отличие от предшествующих версий легенды о Дон Жуане, для Эфроса его случай — типичный, а не исключительный. Отсюда — принципиальное введение двух составов исполнителей почти всех ролей. Здесь хозяин и слуга составляют как бы две половинки единого и неизменного целого. При мягком и несколько растерянном Дон Жуане — Волкове Сганарель Дурова страшно активен, колюч; искренность

прячет под юродствованием и фиглярством. Рядом же с агрессивным, темпераментным Дон Жуаном — Козаковым Сганарель у Каневского простодушен, жалостлив, добр и мягкостью своей постоянно готов сгладить острые углы и конвульсивные зигзаги в поведении хозяина.

При этом оба Дон Жуана, Волков и Козаков, пребывают в постоянном ожидании возмездия, потому что живут без согласия с самими собой, не в ладах с собственной совестью. И хотели бы жить иначе, но не могут — захлестнул, потащил за собой поток жизни, каждодневная суета, необходимость соответствовать своему амплуа — "притчи во языцех", страшная сила инерции.

Дон Жуан — развратник, Дон Жуан — соблазнитель? Какое там! Это только репутация, пустая оболочка. У героя Козакова давно уже нет сил и желания ее поддерживать. Под кудрями парика — усталая потная лысина. Не нужны ему эти женщины, но деться некуда — они его преследуют; даже фонари на сцене наряжены в пышные девичьи юбочки и чепцы. И он кидается на очередной зов уже рефлекторно, его движения приобретают характер некой маниакальности, почти конвульсии.

Волков — другой. Он простодушнее, мягче. Его слабость менее агрессивна. По темпераменту — это Обломов. И так же, как Обломов, он не может нарушить инерции. Но только это не инерция покоя, а инерция белки в колесе. "Я бы отдал десять тысяч сердец, если бы их имел", — говорит он совершенно искренне. Беда только в том, что у него нет ни одного сердца, вернее, оно атрофировано.

Трагедия эфросовского Дон Жуана состоит в том, что он ощущает внутри себя эту гибельную пустоту, эту мертвую зону и почти инстинктивно пытается ее заполнить игрой (пусть даже с самим собой), всякого рода психологическими экспериментами. Поэтому совершенно в новом свете предстают эпизоды пьесы, которые принято называть сценами "тартюфства" Дон Жуана. Ни у Волкова, ни у Козакова он не лицемерит, но всерьез примеряет на себя одежды раскаяния, благочестия, смирения.

Эфросу уже не важен ответ на извечный вопрос: верит или не верит Дон Жуан? В его спектакле Дон Жуан ни против чего не восстает, ни против чего не бунтует — ни против Бога, ни против судьбы. Не героизм противоборства, не самоиспепеление, а слабость и усталость — его удел. В сущности, речь идет о вырождении Дон Жуана, которого режиссер и развенчивает, и жалеет.

В рациональную мольеровскую драматургию режиссер привносит чеховский подтекст, второй план, а условную игру мольеровского теат-

ра заменяет игрой психологической. В душах героев спектакля происходят процессы более сложные, неадекватные их словесному выражению.

Сказывается и соседство во времени "Дон Жуана" со спектаклем Эфроса по Достоевскому "Брат Алеша" (1972).

От Достоевского здесь — неожиданно прозвучавшая тема "мальчиков", братьев Эльвиры — дона Карлоса и дона Алонсо. Вместо ненавистных Мольеру "маркизиков" с их бесконечными и витиеватыми рассуждениями о чести и долге, служением дворянским предрассудкам как идолу, мы видим юношей, почти подростков, искренних, пылких и благородных. "Мне жаль, что мы в ссоре", — печально сознается самому себе Дон Жуан. Его встреча с мальчиками — встреча пламенной младости и рано угасшей зрелости, напоминание и укор.

От Достоевского и решение знаменитой сцены с Нищим. Актеры играют ее как сцену напряженнейшего психологического поединка, безжалостную в откровенности человеческих проявлений, от результатов которой зависит все — жизнь, смерть, честь. Тут все поставлено на карту, доведено до исступления. Такие сцены у Достоевского кончаются либо преступлением, либо признанием в преступлении.

И Нищий, и мальчики, и Эльвира — моральные оппоненты Дон Жуана; но прежде всего, конечно, — Сганарель. Взаимоотношения их оказываются в спектакле основными, определяющими, даже более важными, чем отношения Дон Жуана с самим собой, основанными скорее на дружбе, чем на различии социального положения. Как между старыми друзьями, идет их многолетний спор все на одну тему и, словно нескончаемая шахматная партия, игра на равных — с переменным успехом и с постоянной возможностью взять реванш.

Сущность спора или диспута, как любит это называть Сганарель, — нравственность. Дон Жуан живет безнравственно и, сознавая это, пытается, тем не менее, утвердить свое право так жить, найти оправдание своей слабости. Сганарель же выступает с позиций абсолюта и канонического человеколюбия. Для него равно мучительны примеры безнаказанной безнравственности хозяина и собственной его беспринципности и конформизма. Он любит и жалеет всех и вся: плачет над горем Эльвиры, пытается уберечь от Дон Жуана крестьяночку, в порыве счастья и благодарности бросается на шею к Нищему, когда тот выдерживает искушение луидором — и загораживает собой зал от хлесткого, горького, злого монолога Дон Жуана о лицемерии.

Дон Жуана он любит и жалеет больше, чем других, хотя ничего ему не прощает. Поэтому в финале спектакля, когда Сганарель остается один на один с мертвым хозяином, горе и потрясение его граничат с безумием. Слова для этого горя — первые попавшиеся, не несущие никакой смысловой нагрузки. "Жалованье, жалованье, мое жалованье", — бессвязно повторяет Сганарель, а тело его сотрясают рыдания, руки в безостановочном и машинальном движении никак не могут оторваться от поверженного Дон Жуана и, как слепые, тычутся в него, снова и снова натыкаясь на неподвижность.

Душевное здоровье Сганареля, его простое нравственное чувство противостоит трагической несостоятельности Дон Жуана. "Если бы все люди..." — роняет Дон Жуан в последней картине многозначительную неоконченную фразу с особым ударением, не случайным для этого спектакля.

И. Мягкова

"ДЗЯДЫ" АДАМА МИЦКЕВИЧА

Старый театр. Краков. 1973

Режиссура и сценография Конрада Свинарского. Композитор Зигмунт Конечный. Костюмы Кристинаы Захватович.

Густав-Конрад — Ежи Треля, Сенатор Новосильцев — Виктор Садецкий, Г-жа Роллисон — Изабелла Ольшевска, Возлюбленная Густава — Анна Полони.

Искания интенсивных форм открытого театра осуществились в спектакле "Дзяды" польского режиссера Конрада Свинарского.

На "Дзядах" Мицкевича, воссоздающих в облике поэтической романтической драмы древний народный обряд поминовения предков ("дедов-дзядов") лежит отсвет языческих верований; возникают полумифические и фольклорные персонажи; вплетаются в общую драматическую канву и лица христианской мистерии. И все же главная пружина трагического действия "Дзядов" проходит сквозь цепь эпизодов, равных по степени достоверности документальному репортажу о борьбе польской

молодежи конца 1820-х годов против монархической тирании. "Цепь" обрывается крахом надежд и множеством человеческих жертв.

Поэтический суд Мицкевича, выплескиваясь криком, вопиющим к небу, в возвышенных романтических монологах главного героя, полон отчаянного бунтарства. Удивительно ли, что пьеса была запрещена цензурой и долго не могла увидеть света рампы?

Благодаря своей многозначной, многоплановой структуре, "Дзяды" — отзываются эхом на все смещения в духовной атмосфере общества, на все волнения ума и сердца в каждом поколении поляков.

Режиссеры, актеры и зрители всегда находили в "Дзядах" разнообразные стимулы — и для мистических упований, и для романтических стилизаций (герой "черного плаща-крылатки"), и для прямых политических призывов.

Однако со временем сложная философская и богоборческая метафизика поэмы как бы отслоилась от ее же исторического, событийного пласта, и каждая по-своему уклонялась от сцены. Театральным "Дзядам" стала грозить своеобразная опасность охлаждения поэтической материи: формы высокого романтизма стилизовались, сохранялся колоритный антураж "обрядных" и "бальных" сцен, но от возвышенных тираноборческих монологов главного героя все более веяло отвлеченностью. Стремясь преодолеть сценическую риторику и внешний костюмный стаффаж романтической пьесы, постановщики усиливали актуальное звучание политически-публицистических мотивов, а это, в свою очередь, рождало неадэкватный Мицкевичу перекос. К тому же каждая постановка современных "Дзядов" была лишь их фрагментарной реализацией.

Воплощение интегральной целостности грандиозного творения, разворачивающегося на разных уровнях, философском и политическом, сказочном и салонно-бытовом — "в Небе, в Пекле и на Земле" — сплетая их, вместе с тем, в некий единый макрокосм, казалось почти непосильной задачей. Может быть, сцена и в самом деле не вмещает реалистическое и одновременно фантастическое произведение Мицкевича в полном объеме, как не вмещает она всего "Фауста" или "Божественную комедию"?

К моменту постановки краковских "Дзядов" — 1973" — а этот спектакль вошел в историю польского театра XX века именно под таким названием — режиссер Конрад Свинарский (1929—1975) уже имел репутацию смелого первооткрывателя, показавшего первые мировые сценические постановки "Марата-Сада" Петера Вайса, "Лоуден-

ских дьяволов" О. Хаксли — К. Пендерецкого; их, так же, как "Клопа" Маяковского и "Смерть Тарелкина" Сухорукова-Кобылина, этот польский режиссер ввел в 1960-е годы на сцену Германии, где тогда много работал. Он же, последний, самый молодой ученик Брехта, открыл польской сцене и зрителю еще в конце 1950-х годов, некоторые, ранее не игравшиеся пьесы своего учителя.

И все же театральную судьбу Конрада Свинарского определили постановки национальной классики, польской романтической драмы: в 1965 — 1969 годах он показал дискуссионные спектакли самых ярких произведений польского романтизма и неоромантизма.

Тем не менее и для него — выдающегося режиссера поколения сорокалетних — "Дзяды" оказались связаны с немалой степенью постановочного риска.

Спектакль начинается издали, исподволь, постепенно втягивая зрителя, не сразу открываясь ему. На подступах к стенам старинного здания театра слышны отзвуки ночной поминальной тризны: заунывно ведут свою мелодию скрипочки и пищали, глухо бьет барабан, доносятся чуть фальшивые звуки жалобной дудочки (музыка в спектакле одного из самых оригинальных польских композиторов Зигмунта Конечного).

Сквозь эти звуки уже начавшегося Пролога зрители проходят по лестницам, нижним и верхним фойе театра, встречаясь с крестьянскими фигурами, лицами, голосами, густо заполнившими все пространство. Кое-где притулившись, сидят бородатые деды в стоптанных опорках, лохматых тулупах — это те нищие, что грудятся на папертях костелов по большим праздникам. Но нищие ли они, эти "деды-дзяды"? А, может, они добрались сюда прямиком с тайной ночной сходки крестьян, с полуязыческой тризны вызывания духов умерших, и потому-то и спят, притулившись в углах, не замечая городских принаряженных зрителей?

Под потолком, на стенах — отсветы поминальных костров, под старыми сводами здания свистит ветер, мечутся на ветру ветви огромной ели, пролетают живые голуби, под ногами — зерна рассыпавшейся кутьи, разбрызганного вина... Высоко, над главным маршем широкой лестницы, под траурной вуалью светлый лик в сияющем серебре: Остробрамская Божья Матерь, одна из самых почитаемых католических святынь — реальный и символический знак, хронотоп "Дзядов": все события пьесы происходят в старом Вильно и его окрестностях.

"Здесь народ справляет свои обряды со всем присущим ему размахом и силой, но нет здесь мессы, есть — театр. Свинарский-поста-

новщик "де-христианизировал" эти обряды со всей смелостью антиидеалиста и диалектика, — писал критик варшавского еженедельника "Культура". — И вместе с тем эта театральность — нечто большее, чем блистательное мастерство виртуоза. В ней заключена направляющая режиссерской интерпретации, ее вектор".

Звуки простонародной, крикливой тризны все громче, протагонисты этого хора — холопы, бабы и девки — все ближе: обступают, дышат, теснят, задевают (не столько "физически", сколько своей накаленной аурой), хрипло заводят, "в голос", диковатые свои напевы, но заводят нестройно и как-то странно: они поют вам в лицо, но не смотрят в глаза. Не видят? — Пока что не видят.

Втягиваясь в спектакль исподволь, зритель не чувствует отъединяющей границы жизненного и театрального пространства и времени: начало краковских "Дзядов" погружено в естественный поток жизни.

И не только начало. Постановщик приводит в движение как бы огромный, кипящий страстями, полный интенсивными противоборствующими силами *котел жизни*, втягивая в эту тревожно-подвижную атмосферу и зрителя, не давая ему возможности отстраниться, отдалить от себя драматическое напряжение. И так же, как в жизни, зрители, увидя в спектакле начало какого-то события, успевают проследить за его продолжением, но конец эпизода или чьего-то поступка может ускользнуть от их взгляда под напором накатывающего "из-за угла" нового происшествия.

Безначальная партитура действия постепенно делается все напряженнее, обрастает все укрупняющимися эпизодами и кадрами, группируется вокруг кульминантных — вспышками — точек и разворачивается в общем, идущем со все возрастающим напором, почти четырехчасовом — без антракта — огромном трагическом *событии, происшествии*. Все задействованные в нем актеры живут особенной, как бы повышенной на градус, жизнью: краковский Старый театр обладал в те годы сильнейшим актерским составом-ансамблем, а молодого актера Ежи Трелю на роль любимого героя польского романтизма Густава Конрад Свинарский попросту открыл для польской сцены.

Разомкнутая, открытая композиция спектакля, темп и ритм необычного — одновременно, симультанно во всех уголках театра происходящего — действия, озадачивает. Втягивает, завораживает. Сам по себе прием симультанности в театре не нов, но в постановке драмы Мицкевича он воплощен впервые.

И весь замысел полифонического театра, и открытую, широко раскинувшуюся, не замкнутую сценой-коробкой конструкцию можно объяснить особенностями театрального темперамента, силой постановочного воображения Свинарского-режиссера, но существенно то, что необычайный облик его спектакля не "приписан" и не "достроен" Мицкевичу, а как бы вычитан языком театра из внутреннего проекта драмы. Есть все основания полагать, что Мицкевич создал "Дзяды" в расчете на видевшийся ему монументальный театр будущего — театр, "равный олимпийскому цирку".

Краковский спектакль на самом деле выплеснется за границы обычного, постепенно охватывая не только сцену, но и весь зал, его верхние ярусы и балкон, а также внешние — уличные — балконы театра и даже часть прилегающей к нему городской площади.

В вечер "Дзядов" будет пущена в движение многомерная, глубокая, объемная среда обитании для множества персонажей.

В постоянной смене пластов и "полей" действия будет расти напряжение темпа и ритма, создавая тот мощный динамический контур спектакля, который в постановках "Дзядов" ранее не случался. Поэтому его дыхание так сильно, глубоко задевает зрителя, пробирая его — по выражению одного из критиков — "до мозга костей".

В сложной многоструктурной архитектонике краковских "Дзядов" — 1973" одни критики усматривали конструкцию "грандиозного универсума", другие — высокую трагедию о человеке и его "трудной, гибельной борьбе за гуманистический идеал", третьи — "отвагу форм, позволивших постановщику выстроить *театр* во всем его захватывающем богатстве, обилии и полноте зрелищности".

Чему же служит зрелищность в вечер краковских "Дзядов"?

Только ли визуальной впечатлительности зрителя?

После Пролога действие перемещается в зрительный зал.

Однако вместе со зрителями и актерами туда же входит отряд караульных солдат и, с громом прикладов, становится по стенам зала, у дверей и окон. Пространство замыкается, иллюзорная свобода действий захлопывается. Зрители снова оказываются в "общем котле" жизни с актерами, но на этот раз совсем иначе: теряя свойство сторонних наблюдателей, становясь вынужденными свидетелями происходящего, а в какие-то моменты и его "соучастниками".

Между сценой и задней ("арьергардной") стеной зала, по всей его длине, высоко, на уровне груди зрителя, пролегает — осью событий —

сколоченный из грубых досок помост-мост, единственный путь всех участников драмы. Драмы-мистерии. Вспомним, что один из критиков назвал краковские "Дзяды" "дехристианизироанным" театральным зрелищем. Но действительно ли это зрелище "дехристианизировано", и действительно ли оно — только "зрелище"? В спектакле Свинарского многое несет в себе сложный смысл.

С двух сторон путь-помост замкнут: впереди, на освещенной сцене — Власть: Салон и Сенатор; на полутемном мосту, за спиной — исполнители, стража. Вся трагическая, событийная часть "Дзядов" будет теперь происходить на линии сцена-зал, на этой *оси*.

На этому пути разминулись (хотя бежали *навстречу* друг другу) тихий, смиренный ксендз Петр и герой "Дзядов" в крылатке-плаще — яростно, громко взыскующий правды.

По той же оси пройдет "дорогою слез", падая, подымаясь и падая снова, г-жа Роллисон, мать несчастного юноши, приговоренного жестоким Сенатором. Но наступит момент, и той же дорогой пробежит ее сын. Конвойные вытолкнут его из тьмы камеры на помост, сдернут капюшон смертника, и, потерявшись от внезапного света, в кровавой рубахе, он понесется со всех ног прямо к Сенатору, к сцене. Но на пути, в отчаянии, станет искать убежища, "шаря по головам", в рядах зрителей. Обомлевшие зрители отшатнутся от страха. Тогда, не найдя среди них спасения, мальчишка рывком метнется к стене, вышибет раму окна — звон разбившегося стекла — и выбросится на площадь.

Эта жестóкая, шоком ("током") бьющая мизансцена происходит во мгновение ока — как в жизни. Все ли свидетели-зрители успели заметить ее? Как в жизни — не все.

На тот же помост — на ту же *ось мирозданья* — взойдут бесшумно, из *небытия*, два Ангела: без них нет романтизма. В неведомо откуда просочившемся "нездешнем" свете два нереально, потусторонне прекрасных Духа, Светлый и Смутный, подняв огромные воскрылья, начнут свое бесшумное ристалище на палашах за душу героя. Он не достанется ни одному из них: он верит только в свое заблуждение — в силу громкой богоборческой идеи. Вот тогда-то, тем же путем и по той же оси, во всю многометровую длину, резвые черти протащат — с треском, с грохотом, безжалостно, со смехом, грубо — тело богоборца-героя.

Из интенсивного сближения актеров и зрителей родится осязаемость порыва, поступка, жеста. Из нарастающего напряжения — реальное время: сиюминутность, неотвратимость происходящего.

Появится на помосте и сам Вельзевул. Спор Бога с Дьяволом за душу героя будет преображен суровым перебросом: из монолога — в диалог, из одиночной кельи — туда, на помост, и там, в физической, реальной "сшибке" — плечом к плечу, спиной к спине — двух равно молодых и равно сильных мужчин, сцепившихся в усилии пересилить, в тяжком единоборстве, в свете безжалостных прожекторов, под перекрестными взглядами зрителей — именно так — телесно, жестко, осязаемо — будут решаться многие ключевые философские и метафизические вопросы "Дзядов": о воле и неволе, о пределах мечты, о призвании и о возможностях героя-одиночки.

Такое плотное и "плотское", горячее соприкосновение с миром Мицкевича кажется неожиданным.

Зачем же понадобилось постановщику такое интенсивное "задевание" зрителя? Для Свинарского, так же как и для Гротовского, традиционное разделение сцены и зрительного зала слишком "прохладно", слишком нейтрально — и нравственно, и эстетически.

Но в макрокосме спектакля, где действия всех и каждого энергично связаны в нерасторжимые узлы, где реакции повышены градусом, накалена общая аура происходящего, любой шаг, поступок или проступок, сознательное или малоосознанное преступление, "своя" или "не своя" вина повлекут за собой не слегка отвлеченное, возвышенное "возмездие за содеянное", а неотвратимую расплату здесь же, сейчас же — *за то, что ты сделал.*

Все происходит не в поэтической перспективе, а безотлагательно, перед лицом собравшихся, и носит черты разразившейся грозы, катастрофы. В спектакле Свинарского нет нравственно отложенного, отсроченного конца.

В оптике взгляда режиссера есть своеобразная двойственность. Сквозь общую визуальную красоту его театра, сквозь колоритическое и цветовое богатство, музыкальную насыщенность поэтического зрелища, проступает какое-то *дно*, скрываемая изнанка жизни — в мелкой "невзрачной" детали, в непоэтичной подробности, в тривиальном штрихе. Все вместе они не мешают поэтическому взгляду, он просто двоится: порой иронически, а порой саркастически.

Сенатор Новосильцев, весь в орденах — величественный, непререкаемый авторитет Власти — застигнут (не Мицкевичем — постановщиком) в момент сугубо домашнего, неприглядного, интимного неглиже. В длинной до пят бабьей ночной сорочке, ошарашенный вещим

сном ("впал в немилость"!), нетвердо ступая спросонья, он опасливо движется вдоль авансцены и, дрожа пухлым, большим лицом, тащит за собой по полу такое же пухлое, большое, несвежее одеяло-перину в мелкую клеточку: запутаться и упасть — главный страх любого сатрапа. Материально-наощупь неопровержимое, "низменное", "житейское" врастает в огромный романтический спектакль Свинарского.

Ироническое стеклышко в глазу поэта — не чуждо эстетике романтизма. Но во взгляде и в руке постановщика "Дзядов", который не без некоторой горькой "злинки" и не без прищура опускает романтический образ с котурнов, проглядывает школа Брехта.

Однако, чем ближе к концу, тем напряженнее атмосфера, и это более чем серьезно. Укрупненное действие снова вырывается из очерченных традициями пределов. Мощным прибоем, ряд за рядом, идет от сцены через весь зал громогласный, пышный, в плюмажах и в блеске драгоценных камней полонез Бала Сенатора. Следом за ним — менуэт. Но в общей грозовой атмосфере спектакля даже менуэт — танец этикетный, благопристойный, изысканный — превращается в беззастенчивый пляс власти:"дуют" сверху вниз, с балкона — в притихший зал мощные трубы оркестра, гудят тромбоны. А внизу, на помосте, нарастает ответный гул — грубый топот сапог: пляшут полковники и генералы, стонет помост, багровеют лица, трясутся эполеты и аксельбанты. Безудержное веселье богатых и сильных кончается заслуженными слезами: разразившаяся за стенами театра гроза бьет ударом грома и молнии прямо в сердцевину зала и бала.

Всех будто сдуло. На пустом, оголенном помосте одиноко визжит всеми брошенная старуха-аристократка.

Саркастичен, полон горечи финал краковских "Дзядов". Неслышно за шумом грозы и раскатами грома в зал входят крестьяне. Те же самые, что в Прологе, но будто другие: в темных сермягах, "с колтуном в волосах". И пока герой, оставшись один на пути-перепутье, на помосте-мосте, с болью и горечью произносит слова об утрате последней надежды на единение с народом, они громко храпят или бьют об пол крутые яйца. У них — своя правда. Они не смотрят герою в лицо, он им не нужен. Но стоит ему сделать движенье, пытаясь уйти из спектакля — из *их поля* жизни — они тут же разыгрывают *свой* финал. Молниеносно, не сговорившись, но на удивление скопом, они набрасываются на героя, сдирают с него плащ-крылатку, штиблеты, широкий романтический "галстух". Обобранный и босой, он стоит на мосту,

а за стенами Старого театра уже заводят свой хрипловатый напев дудочки и пищали. Финал краковских "Дзядов", так же, как и начало, уходит в ночную жизнь города.

В начале 1970-х годов подобный мировоззренческий и художественный поворот *темы* хрестоматийных "Дзядов", восстанавливающий не слой исторических обстоятельств и аппелировавший не к ним, а к внутреннему голосу совести; обращенный не только к привычной "матрице" патриотической идеологии, а к более глубоким, многомерным чувствам зрителя, в каких-то моментах — к его подсознанию, был своего рода *вызовом*, брошенным постановщиком.

Энергично проникающее вторжение в образный строй Мицкевича приоткрывало уже не только национальный или социальный, но экзистенциальный смысл событий, пробиваясь к ответной реакции в нравственном чувстве зрителей. Не случайно после премьеры "Дзядов" польская критика назвала Свинарского-режиссера "великим моралистом".

Самым важным смыслом краковских "Дзядов" — 1973" было то, что они на этот раз, сохраняя весь пыл свободолюбивой поэмы, звучали как произведение, направленное "не против тех или иных установлений того иного режима, не против католического Бога и даже не против российского "Белого Царя", а против всех антигуманистических, унизительных институтов человеческой зависимости — в их совокупности".

Произошла неожиданная смена вектора в интерпретации: в достаточно политизированные в жизни Польши 1970-е годы Свинарский поставил не политизированные "Дзяды".

Он вернул п о л н у ю и полнокровную, не усеченную и, вместе с тем, новую жизнь произведению, которое увядало.

Н. Башинджагян

"РЕПЛИКА"

Театр Студио. Варшава. 1973

Режиссер и художник Юзеф Шайна.
Музыка Богуслава Шеффера.
Актеры: Ирена Юн, Эва Козловская, Станислав Брудны, Антони Пшоняк, Юзеф Вечорек.

Юзеф Шайна (р. 1922) — самый старший из того поколения польских режиссеров, которое ярко заявило о себе после 1956 года. К тому же Шайна по первой своей профессии и по своим творческим приоритетам — художник. Его мышление и воображение несут на себе печать пластических искусств, и поэтому театр Шайны всегда был театром *художника.*

1970-е годы принесли с собой особенно активное использование в театре принципа вне-сценического действия в спектакле. Тот же прием осуществляется и в театрально-пластическом действии, организованном в 1973 году Юзефом Шайной в руководимом им варшавском театре Студио. Сам постановщик назвал его "Репликой".

...По длинным витым лестницам, по крутым переходам зрители поднимаются в верхние отсеки огромного театрального здания в самом центре столицы, — в те цеха и в те помещения, которые обычно бывают заняты декорационными мастерскими.

Здесь, "на верхотуре", расположен простой и просторный зал.

В помещении, окруженном обнаженными до верху кирпичными стенами и перекрытом деревянными стропилами чердачного потолка, разыгрываются эпизоды спектакля "Реплика".

Спектакль поставлен с открытым провокативным намерением. Он ставит себе цель, и в эту цель метит. Он разыгран актерами, в которых трудно узнать живых актеров. Спектакль построен режиссером и художником так, чтобы глубоко задеть и растревожить зрителя "благополучных" 1970-х годов.

Это спектакль-воспоминание об освенцимских узниках.

Уже по пути вверх зрителей встречают разбросанные тут и там, по полу и на ступенях, развешанные по стенам над лестницами и в проемах дверей, какие-то диковинные "объекты": это выделанные, вылеплен-ные из гипса, папье-маше, из картона, из мешковины и просто из пластической массы, и грубо, резко раскрашенные *фрагменты* — знаки будущего спектакля: муляжные человеческие торсы в натуральную величину; груды одежды, кипы стоптанной, присыпанной песком и цементом обуви. Страшные, горькие, отталкивающие обрывки воспоминаний. Но зрителю не дадут отвести от них глаза, ничем не дадут заслониться.

В центре зала громоздится насыпь настоящей земли, смешанной с множеством самых разных, но одинакова мертвых предметов: механического лома, старых консервных банок, расколотых манекенов. Ма-

некен — одна из самых излюбленных Шайном-режиссером фигур. Ее особенное, "пrограничное" положение между неподвижностью смерти и видимостью жизни (в возможном движении) обыгрывалось им во многих спектаклях. В спектакле "Реплика" манекены — на редкость "на месте".

Зрители уже расселись по залу, поближе к стенам. Уже начинает отсчитываться время спектакля, а неподвижность все еще сковывает странное земляное нагромождение.

Не сразу, как в очень замедленной съемке, земляные завалы начинают "вздыхать", оживают. Пробивается первое движение, первый звук, первый взмах руки — из-под земли, из-под песка, щебня и мусора — появляются люди, заживо в них погребенные.

И насыпь, и актеры, и беспрерывно вторгающиеся в действие разнообразные вещи-предметы окружены, взяты в своего рода "кольцо" рядами зрителей.

Таковое круговое стеснение, со всех сторон, среды и атмосферы действия нужны постановщику, важны для него.

Тут следует сделать отступление.

Почти подростком Юзеф Шайна попал в Освенцим. Испытав его ужасы, он навсегда остался под прессом воспоминаний.

Постоянным, настойчивым, порою неотвязно возвращающимся мотивом образы лагерного прошлого присутствуют чуть ли не в каждом его спектакле. Но если бы спектакли этого режиссера были просто автобиографическими откровенностями перед лицом зрителей, они бы имели исключительно частный смысл.

Образы Шайны несут в себе более глубокое обобщение.

В гетевском "Фаусте", например, опередившем "Реплику" на один год, постановщик впускает на сцену фигуры, туго обвитые белыми лазаретными бинтами, а Мефистофелю на лицо надевает противогазную маску.

При всей спорности такого вольного вторжения в ткань классической драмы, не будем забывать, что Мефистофель — исчадие ада, а противогазы (и газы, сеющие смерть) — это и есть современный ад.

В спектакле "Реплика" включение в орбиту спектакля апокалиптических, но вызывающе-современных, подчеркнуто-"технизированных" образов-знаков скрещивается с вечными образами — унижения и гибели человека, "голого" и беззащитного на этой земле. В этом спектакле такой замысел перекрестного столкновения "до-технической" и

"пост-технической" цивилизации — столкновения, бесконечно болезненного для человека, — наиболее оправдан.

Но почему все-таки зрители и актеры стеснены в общем пространстве в этом спектакле? Разве нельзя было разыграть историю об освенцимских узниках на обычной сцене, вдали от зрителей? Но в том-то и дело, что "Реплика", вызывая в ощущениях зрителя знаки-образы воспоминания и предостережения, оперирует приемами простыми, но очень действенными именно потому, что они происходят на расстоянии протянутой руки.

Что такое лагерный освенцимский барак? Скученность. Повисшие плетьми руки, искаженные лица — впритык друг к другу, лицом к лицу...

В структуре зрелища "Реплики", спектакля экспериментального по своим задачам, условие внесценической среды действия испробуется для "замыкания" зрителя *в одном* пространстве с актерами.

Каково им будет так, вместе?

Атмосфера близкого общения зрителей с исполнителями — с людьми, с полулюдьми (механический Супермен) и с предметами — а в этом спектакле предметы тоже "играют", они тоже "актеры" — служит средством обострения эмоциональной реакции.

Для тех же целей нарушает режиссер сценическую условность, предпочитая ей натуральность сыплющейся из ладоней актеров земли, по-настоящему льющейся из шланга воды, едкого дыма огнетушителя в руках Супермена. (Заметим, что зло в спектакле "Реплика" не анонимно: оно носит четкое имя Супермен и имеет не менее четкий облик (но — не *лицо*!). Это большой торс с маленькой головой, а голова — запрятана в противогаз.

В пластическом театре Шайны-художника деформация, дисгармония, гипертрофия предмета или цвета могут служить таким же средством эмоционального общения со зрителем, что и красота, поэтичность, гармония. Их претворение в неожидаемый образ — малое, но ценное светящееся зерно "страшных" спектаклей Шайны. Поэтому "Реплика", спектакль о жертвах фашизма, полный образов вопиющих и настроений тягостных, все же этими настроениями (мотивами) не исчерпывается.

...Наступает момент скудного и горького "празднества" узников — вот где засветится пронзительно-неожиданный лучик.

На бурую насыпь земли и железного лома актеры-узники выволакивают останки ослепительно-белого рояля и водружают на него такую

же снежно-белую, неведомо откуда взявшуюся и неведомо каким образом сохранившуюся в этом мрачном и грязном хаосе — гипсовую голову Музыканта. А может быть Композитора? Волнистая прядь волос, тонкий и благородный профиль. Мы догадываемся, *чью* голову водружают узники страшного лагеря на рояль... Мученичество тысяч и тысяч соотечественников в неведомом будущем — не было ли оно предсказано в скорбной музыке великого польского Композитора?

При свете свечей, в кругу тесно сбившихся, телом к телу, дрожащих от холода и страха узников, этот удивительный посланец из прошлого — белым силуэтом на фоне мрака — начинает казаться им, на минуту, источником *возможной* радости.

Странным кажется этот, возникший лишь на минуту, мотив единения тех, кто лишь *были* людьми. Этот мотив солидарности людей, превращенных *в останки* людей, завершается в финале спектакля.

Шайна-режиссер и Шайна-театральный художник здесь, в финале, по-особенному слились: как художник-сценограф Шайна прибегает к приему чисто визуального, и к тому же подчеркнуто документального монтажа. Вот он, финал:

Актеры выносят на площадку зала огромный рулон картона и раскатывают его по полу бесконечно длинной лентой через весь зал.

Лента склеена из бессчетного множества микро-фотографий узников концлагерей. Рулон все разворачивается и разворачивается, медленно прокатываясь через зал, и кажется, что этой огромной чудовищной ленте, этому немому и беспристрастному документальному свидетельству не будет конца.

Но выходит режиссер и кладет на "текущую" многоликую ленту квадрат стекла в раме. Он останавливает поток горя и смерти, и выделяет из сотен тысяч лиц — несколько. Память выживших и живых о погибших — не может быть безликой и безымянной. У памяти есть лицо. Без противогаза.

На тот же кусок стекла в раме режиссер ставит большой, яркий, детский, расписной волчок, и заводит его.

Тонкий, музыкально-поющий звук повисает в воздухе, и долгой звенящей струной сопровождает финал спектакля.

Н. Башинджагян

"ВИШНЕВЫЙ САД" А. П. ЧЕХОВА

Пикколо театро ди Милано. Милан. 1974

Режиссер Джорджо Стрелер. Художник Лучано Дамиани.
Раневская — Валентина Кортезе, Гаев — Джанни Сантуччо, Лопахин — Франко Грациози, Аня — Моника Гуэрриторе, Варя — Джулия Ладзарини, Фирс — Ренцо Риччи, Трофимов — Пьеро Самматаро, Яша — Чип Барчеллини.

Джорджо Стрелер поставил "Вишневый сад" в конце второго сезона по возвращении в Пикколо после нескольких лет разрыва (драматические события рубежа 60-х, названные в Италии "движением контестации", вынудили его покинуть театр). Он обратился к пьесе Чехова в переломный исторический момент, когда в прошлое уходила одна эпоха и вступала в свои права другая. Спектакль стал размышлением режиссера "о времени, о поколениях, которые проходят, об истории, которая все меняет, о переменах, о страданиях, которыми платят за зрелость... о надежде и твердой уверенности в том, что этот мир нужно переделать и что он будет переделан... и еще о многом другом"[1].

Стрелер уже обращался к этой пьесе Чехова. Впервые он поставил "Вишневый сад" в 1955 году, поставил, как тогда писали, в стиле МХАТа и традициях неореализма. На сцене была тщательно воссоздана обстановка русской усадьбы начала века, а через раскрытые окна дома открывался вид на белый цветущий сад. Спектакль имел успех, но оставил у режиссера острое чувство неудовлетворенности ("Из-за неопытности, — говорил он впоследствии, — я лишь слегка прикоснулся к самому верхнему слою "Сада"[2]).

Новый "Вишневый сад" ничем не напоминал прежний. Это был совсем другой Чехов — универсальный, символический, хотя при всем том не отвлеченный, а вполне реальный. После премьеры итальянские критики писали об "уроках Брехта". Действительно, опыт работы с Бертольтом Брехтом сказался в спектакле. Но приемы эпического театра приобрели здесь новое содержание: при всей жесткости авторской концепции спектакль был полон лиризма и поэзии, в нем слышался не только пульс Истории, но и биение человеческого сердца.

Важную роль в "Вишневом саде" — во многом определяющую — стало играть сценическое пространство. Оно было выстроено по законам условного театра, но содержало в себе образы настоящей жизни и эпохи или, говоря словами режиссера, "пластическую реальность истории"[3].

Действие шло на почти пустой сцене: лаконизм оформления нарушался лишь редкими предметами домашнего обихода — символами человеческой жизни. Игровое пространство включало в себя большой помост на всю глубину сцены, несколько выдвинутый в партер и слегка наклоненный к залу, зрительный зал (через который входили и выходили действующие лица и который становился то частью усадебного дома, то землей, где рос сад, то полем и рекой, куда убегали Аня и Петя) и занавес.

Занавес играл здесь особую роль. Он выполнял и свою обычную функцию, закрывая сцену между актами, во время же спектакля он становился участником драматического действия. Легкий, огромный, колеблющийся при малейшем дуновении, он был способен совершать различные движения и перемещения — спускаться вертикально вниз, укрывать собой всю сцену, зависать над партером... Занавес, помост, устланный плотным брезентом, и костюмы большинства персонажей — белые. Другой цвет, изредка встречающийся в спектакле, — черный (парадные костюмы мужчин на бале, шутовской наряд Шарлотты...).

Раневская и Гаев входили в это большое — без границ — светлое пространство. Справа чуть в глубине огромный шкаф, слева диван, ближе к центру — детская мебель (столик, стульчики, две школьные парты...). Раневская все трогает руками — ведь каждый предмет здесь для нее полон значения; в детской все связано с воспоминаниями. Вдруг "оживал" шкаф — свидетель жизни семьи на протяжении столетия: от неосторожного движения Гаева в конце его монолога, посвященного шкафу, распахивались его дверцы и оттуда вываливалось, высыпалось, поднимая столб пыли (пыль веков!) само прошлое — предметы быта давно ушедшей жизни: книги, мячи и масса детских игрушек. Совершая полукруг по сцене, выкатывалась и черная коляска... Раневская сразу узнавала в ней детскую коляску погибшего сына, и слезы начинали душить ее. Прошлое врывалось в настоящее, вновь становилось живым, и на мгновение все замирали, потрясенные от нахлынувших воспоминаний.

Во втором акте сцена совершенно пуста: планшет приподнят и изогнут в форме косогора, на котором располагаются действующие

лица. В какой-то момент вдруг раздается гудок и по авансцене пробегает маленький поезд — то ли вновь призрак детства, то ли шум далекого города, то ли пугающий образ грядущего технического века. И опять на какие-то секунды приостанавливалось действие, а героев охватывала тревога.

Раневская (Валентина Кортезе) — молодая и еще красивая женщина с тонким скорбным лицом. В спектакле Стрелера она с самого начала знает, что имение обречено. Она приехала проститься и оплакать здесь в последний раз свое прошлое. Роль Раневской прозвучала в интонациях плача. "Валентина Кортезе прорыдала свою роль как арию: это был ритуальный плач"[4].

Прошлое, давнее, далекое и почти забытое, здесь олицетворяет Фирс (Ренцо Риччи). Согбенный, опирающийся на палку, еле двигающийся, он всегда в черном. Обреченно и отрешенно (как если бы это был уже голос иного мира) приговаривает он своим старческим голосом: "Эта бестолковая молодежь!" и "никчемный человек" (вместо чеховского "недотепа"). Радостным, полным света и надежд в стрелеровском спектакле стало будущее в лице Ани (Моника Гуэрриторе) — юной, чистой, похожей на весенний цветок.

Странный праздник третьего акта с карточными фокусами, тревожной суетой и грустным вальсом прерывает Лопахин, вернувшийся с торгов. Он взволнован, не может найти себе места, на все вопросы отводит взгляд и, наконец, после истошного крика "Я купил!" — еле слышно, как бы не веря самому себе: "Вишневый сад теперь мой!".

"Проблема сада — это главная проблема, — писал режиссер, готовясь к новому сценическому прочтению пьесы. — Никто и никогда не смог дать образ этого сада, образ символический и пластический, потому что сад значит здесь слишком много, чтобы быть просто представленным, во всяком случае, средствами натурализма"[5]. На этот раз пластический и символический образ сада, вероятно, единственный в своем роде, был найден. В спектакле Джорджо Стрелера эта роль отдана занавесу.

Движущийся занавес, свободно парящий над сценой и залом, спускающийся на линию рампы или покрывающий сцену играет в формировании динамического пространства спектакля первостепенную роль. Сотканный из легкой светлой ткани, он подобен живому существу. Усыпанный листьями вишневых деревьев, медленно падающими на сцену и в зал, этот необъятный воздушный парус, действительно, был всем сразу, как и хотел Стрелер.

Легкий, трепещущий, роняющий свои листья занавес — это сад, весь белый, цветущий, сад, прекраснее которого нет на свете. Белый свет пронизывал всю сцену, казалось, образ сада буквально растворен в каждой частице этого большого, ослепительного, благоухающего пространства, в его пластической форме, в световой и цветовой его гамме. Возвратившаяся из дальних странствий Раневская выходила на авансцену, чтобы полюбоваться красотой сада и поприветствовать его, поднимала глаза вверх, и сад отвечал ей: воздушное облако поднималось и опускалось, тихо роняя свои листья. А в конце, перед тем как все навсегда покидали дом и, одеваясь, в едином порыве — синхронно — взмахивали своими дорожными плащами, занавес-сад, висящий над партером, прощально вздрагивал, как бы чувствуя неизбежность расставания.

Занавес — это и небосвод, ласковый и ясный, его легкое колебание напоминало облака над бескрайними просторами России, продуваемыми всеми ветрами. В конце второго акта, когда догорал закат и на сцене уже никого не было, возникала пауза. В этой тишине занавес казался темной тучей, нависшей над землей, предвестницей грядущих бед. В финале спектакля занавес превращался в само Время, неумолимо совершающее свой ход. В то время как в саду стучали топоры и дом был уже закрыт, из темноты выходил брошенный всеми Фирс. И тогда занавес тихо опускался вниз, укрывая собой всю сцену. Так он становился саваном, он один хоронил покинутый дом, старого Фирса и погибающий сад.

Белый занавес здесь — это и счастье детства, красота уходящего прошлого, но и красота будущего, далекого и прекрасного, о котором мечтают молодые герои пьесы, Аня и Петя. Занавес — это и символ юности, ее открытости и чистоты, и это символ надежды.

Жизнь трагична, но и прекрасна всегда — Стрелер это знает твердо. Поэтому в его спектаклях не бывает глухих, замкнутых пространств, которые создавали бы ощущение безнадежности и безвыходности. Даже в самую мрачную атмосферу как бы случайно вкрадывается пластический лучик надежды: где-то приоткрывается перспектива, откуда-то вдруг проникает сноп солнечного света. Пространство "Вишневого сада" разомкнуто все, оно открыто, распахнуто навстречу миру. Перспектива видится здесь повсюду. Поэтому и жизнеутверждающее начало, несмотря ни на что, побеждает. Смерть — это не конец, а залог новой жизни. И занавес, как двуликий символ жизни и

смерти, как пластический, все вмещающий в себя образ, соединяет здесь все начала и концы.

Эстетика "Вишневого сада" рождается в его метафорах — лаконичных, образных, многозначных. "Настоящий спектакль должен мерцать, — говорит Стрелер, — как мерцает свет, когда в сети то и дело меняется напряжение"[6]. Мерцающий образ мира в спектакле Джорджо Стрелера становится грандиозным поэтическим парафразом на тему человеческих судеб, судеб истории и самой жизни.

Премьера "Вишневого сада" прошла с триумфом: аплодисменты не смолкали двадцать минут. Спектакль получил высочайшую оценку и публики и критики, став крупнейшим событием мирового театра.

[1] *Стрелер Дж.* Театр для людей. М., 1984, С.209.
[2] *Там же.* С.212.
[3] *Там же.*
[4] *Зингерман Б.* Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988. С.367.
[5] *Стрелер Дж.* Театр для людей. С. 211.
[6] *Там же.* С. 214.

М. Скорнякова

"ТАРТЮФ" ЖАН-БАТИСТА МОЛЬЕРА

Театр де ла Сите. Виллербан. 1974

Режиссер Роже Планшон. Художник Юбер Монлу. Художник по костюмам Жак Шмидт.
Мадам Пернель — Люсьен де Марешан, Оргон — Ги Трежан, Эльмира — Нелли Борго, Дамис — Патрик Месс, Мариана — Колетт Домпьетрини, Валер — Люк Понетт, Клеант — Жерар Гийома, Тартюф — Роже Планшон, Дорина — Арлетт Жильбер, Месье Лойяль — Жан Буиз, Королевский Офицер — Клод Лоши, Флипот — Изабель Садуан, Лоран — Мишель Раскин.

"Прежде всего, Вам следует знать, что такое добродетель благочестия, поскольку подлинной может быть только одна добродетель, а

ложных и пустых большое количество. А если Вы не знаете, которая из них истинная, Вы можете ошибиться, следуя неуместному и суеверному благочестию" — кажется, что горячий шепот проникает прямо в сердце. Свет выхватывает безжизненную кисть, и постепенно освещает огромное полотно с изображением мертвого Христа. Это театральный занавес спектакля "Тартюф" Роже Планшона, в нем открывается дверь, и на авансцену выходит служанка, изумленно оглядывается и встает на колени перед Христом, а Вы замечаете, что по краям занавеса читаются надписи: "крыша", "галерея правого крыла", "места общего пользования", "вид и профиль главного здания". Их зритель будет видеть на протяжении всего спектакля. Занавес идет вверх, и зритель оказывается в гуще скандала, который устроила мадам Пернель семье своего сына. Она уже почти дошла до выхода, а за ней с тарелками, в затрапезном виде бегут домочадцы Оргона. Они ловко обходят строительные леса, мешки, веревки, они живут в доме, который кардинально перестраивается. В криках и спорах о благочестии никто не замечает, как на строительных мостках, рядом с ними сидит Христос, в терновом венце, со связанными руками, измученный и униженный. Его статуя сделана в человеческий рост, и он становится действующим лицом происходящих событий. Вздохнув от бесплодных усилий, Клеант присядет на мостки, оказываясь бок о бок с Христом, и углубится в чтение. Он не видит того, кто рядом, кто есть Свет и Истина. Христос отвернулся от всех; кажется, что он устал от этих суетных попыток человека постичь смысл своего существования. Наверху, по диагонали от Христа, на фоне ярко-синего задника — неба парит статуя ангела. Пальмовой ветвью — символом мученичества и победы одновременно- он осеняет обитателей дома Оргона, в другой руке у него меч — символ войны, насилия, но также и божественной справедливости, — как домоклов меч занесенный над домом Оргона, он заставляет зрителей лишь догадываться о развязке. В начале второго акта мостки с сидящим Христом уйдут вверх, под самые колосники, и застынут на одном уровне с летящим, но никогда не догоняющим Христа ангелом.

Режиссер спектакля Роже Планшон с первых мгновений действия ввергает зрителя в мир очень сложный и двойственный. С исповедальной интонацией обращается режиссер к зрителю, раскрывая перед ним обыкновенную, повседневную жизнь, в которой мужчины ходят без париков, в домашних штанах и куртках, женщины в дезабилье. Планшон подчеркивает эту не парадную, приватную атмосферу действия

появлением Оргона, который переодевается из парадных одежд Великого века в обычное домашнее платье. И вместе с тем повседневная жизнь дома Оргона разворачивается в мире спектакля, насыщенного причудливыми образами, знаками, символами. В мире барокко.

Размещая одну из образцовых комедий высокого классицизма в космосе барокко, режиссер добивается поразительного эффекта. Мольеровский "Тартюф" начинает мерцать всеми гранями смысла, виртуозно балансируя между историчностью и вневременностью, сакральным и профанным, XVII и XX столетиями. Раскрывая Великий век, с его рассуждениями о Боге и человеке, с неистовыми исканиями золотой середины между духом и телом, поразительным скольжением между духовностью и чувственностью, которым пронизаны все диалоги Мольера, режиссер обращается к каждому из нас: "Где кончается сегодня индивидуальная частная жизнь и начинается идеология? где свобода личности превращается в насилие над другим?" Бесконечные вопросы множатся, складываясь в причудливо изысканную и в то же время избыточную образность спектакля[1].

Эту двойственность, мерцающую игру искусства Великого века режиссер делает главной константой действия. И зритель начинает остро чувствовать, что битва Мольера за "Тартюфа" — не исторический казус, не хрестоматийный факт, а живая болезненная попытка человека понять и соотнести божественное и мирское, найти точку сопряжения свободы и необходимости.

Действию "Тартюфа" режиссер придает вневременной характер, его контекст — перелом в европейской культуре, в самой системе мышления — старый дом подлежит генеральной реконструкции. Художник Ю. Монлу и режиссер Р. Планшон, соблюдая классицистское единство действия, заданное Мольером в "Тартюфе", создают небывалое разнообразие интерьеров. Огромный дом Оргона перестраивается, уже есть план будущего дома, который обрамляет зеркало сцены. Начиная действие на авансцене, режиссер от акта к акту уводит его вглубь, каждый раз поднимая занавес перед новыми владениями Оргона, за которыми открывается новая и новая барочная перспектива. Католическая идея на рубеже эпох воплощается заново, и на стенах залы в третьем акте зритель узнает "Жертву Исаака" Караваджо, "Избиение младенцев" Гвидо Рени. Режиссер заставляет библейские сюжеты иронично комментировать события спектакля — гнев и принесение в жертву детей новоявленного буржуазного патриарха, Оргона.

Символы множатся, смыслы сцен дробятся. Облупившиеся ренессансные фрески на библейские сюжеты соседствуют с новыми картинами, где христианские мученики застыли в немыслимых и томных позах, где тела умело обнажены и восхитительны, и они оказываются фоном для рассуждений Тартюфа об укрощении плоти. Излюбленные в итальянской ренессансной живописи символы раковины и яйца в сцене обольщения Эльмирой Тартюфа, иезуитский стиль строящейся в доме часовни, наконец, статуя всадника, покрытая вуалью, под которой угадывается знаменитая работа Бернини — Людовик XIV, одно из украшений Версаля, — все эти образы формируют стиль спектакля.

Ломкий темпо-ритм действия, порывистая, стремительная пластика актеров контрастируют с режиссерскими точками — фиксированными мизансценами, облегчающими "чтение" избыточного барочного текста спектакля, созданного Планшоном. Насыщая действие музыкой Преториуса, Монтеверди, Корелли, режиссер как чуткий композитор выстраивает сложную вокальную партитуру речи персонажей своего спектакля. От истеричных криков Марианы до вкрадчивого шепота Тартюфа, от двусмысленного смеха Дорины до внятно распевного, с барочными обертонами монолога королевского офицера в финале. В палитре Планшоновского "Тартюфа" густо перемешаны локальные цвета — высокая комедия "прорастает" в трагедию.

Ги Трежан играет совершенно не смешного Оргона. Мягко обходя все повороты в роли, где характер Мольером выписан особенно выпукло, актер сосредотачивается на действии. Режиссер полностью уводит актеров от комедии характеров. В чем же причина беззаветной любви Оргона к Тартюфу?

Тартюфа играет сам Планшон. Элегантный сдержанный галантный дворянин. Свое лицемерие он обнаружит, театрально заваливаясь на пол перед Оргоном, воя о своих грехах, и... его спектакль достигнет цели — Оргон встанет на колени рядом с ним. Тартюф прощен. Постепенно, исподволь режиссер приводит зрителя к тайне Оргона. Тартюфу отдан ларец с бумагами опального Аргаса. До встречи с Тартюфом в Оргоне Трежана боролись два человека — один верой и правдой служил королю во времена Фронды, другой не мог предать старинной дружбы с противником короля — Аргасом. В поисках цельности, обретения внутреннего единства Оргон освобождается от одного из них — отдавая свою тайну Тартюфу. В этом новое благочестие Оргона. Он не смешон, он трагичен.

Режиссер всю комическую стихию мольеровского текста переводит в действие, это наиболее явственно проявляется в самых игровых сценах. Желая убедить мужа в лицемерии Тартюфа, Эльмира толкает его под стол, ногой подталкивая туда же бельевую корзину. Когда же потрясенный и обнадеженный переменой Эльмиры Тартюф на мгновение выходит посмотреть, заперта ли дверь, Эльмира в ярости на медлительность мужа срывает скатерть со стола, но ... Оргона там нет. В следующую секунду он вылезает из корзины и мрачно садится в кресло. Зритель смеялся над одинокой корзиной под столом, но смеяться над Оргоном Трежан не позволяет. Оргон умер, родился Мизантроп.

Режиссер сочувствует Оргону, его печальной попытке обретения внутренней гармонии. В последнем акте в его дом вламываются солдаты с мушкетами в руках. Открытая до конца сцена с каменной стеной в глубине похожа на тюрьму. Полумрак комнаты перерезают потоки света, врывающиеся с трех сторон в дверные проемы. Мужчины загнаны в люки в полу, женщины отправлены к стене. Тартюф с кляпом во рту, связанный брошен в люк, его слуга Лоран связан и подвешен к огромному колесу (это шкив — в доме идет строительство!). Через центральную дверь, в потоке света, появляется Офицер с королевским указом. Его речь отрывиста, это не завершающая интонация счастливой развязки. Как капрал, он отдает приказы, выдерживая длинные паузы, делающие все происходящее двусмысленным.

Устанавливается новый порядок. Режиссер оставляет на сцене одного Оргона. В сером одеяле, накинутом на плечи, сгорбившись, со свечой в руках, несмотря на яркий слепящий свет, заливающий всю сцену, Оргон может быть уверен теперь лишь в одном — Мариана выйдет замуж за Валера. Его реплика повисает в воздухе, и в зале разливается темнота. Слышится мощный шепот: "И когда бремя благочестивой жизни вам покажется тяжким, спойте со святым Франциском: Да здравствует Иисус..." Звучит барочная музыка. Она становится все громче и громче, провожая зрителей до фойе, в котором они еще раз увидят афишу к спектаклю Планшона: Святая Вероника, кисти Симона Вуэ, держит в руке полотно, но вместо лика Христа на нем изображено лицо Мольера в терновом венце, залитое кровью, сочащейся из ран.

[1] "У этого необыкновенного спектакля только один недостаток: его надо смотреть два раза, чтобы понять все его богатство", — восхищенно писал критик Ги Дюмюр. *Dumur G.* Nouvel Observateur. 1974.17.06.

Е. Дунаева

"ДВЕНАДЦАТАЯ НОЧЬ" ВИЛЬЯМА ШЕКСПИРА

Королевский Драматический театр. Стокгольм. 1975

Режиссер Ингмар Бергман. Художник Гунилла Пальмштерна-Вайс.
Орсино — Хайнц Хопф, Виола — Биби Андерсон, Оливия — Лил Терселиус, Тоби Белч — Ульф Йохансон, Мальволио — Ян-Олоф Страндберг, Мария — Сольвейг Тернштром, Эгьючик — Свен Линдберг.

Критика, много писавшая о "Двенадцатой ночи" Ингмара Бергмана, связывала спектакль Королевского драматического театра с происходившим в театре 70-х годов поворотом к классическим традициям, с охватившим разные поколения европейской режиссуры, включая "шестидесятников", недавних бунтарей и ниспровергателей, тяготением к языку психологического театра. В шекспировской постановке шведского режиссера видели произведение, сознательно противопоставленное театральному "авангарду" 60-х годов.

Вряд ли Бергмана заботили подобного толка соображения. Вероятно, он счел бы их слишком суетными и мелкими. Обращение к Шекспиру, к его комедии ("Двенадцатая ночь") и трагедии ("Король Лир"), было продиктовано внутренней логикой театрального и кинематографического творчества режиссера.

Как в фильмах Бергмана, в его "Двенадцатой ночи", веяли "очищающие ветры Балтики".

Страна шекспировской комедии для Бергмана — не берег Адриатики, жаркая Иллирия, а британский или, может быть, скандинавский север; холодное северное небо за окнами старинного замка, где бродячие актеры готовятся дать представление. В центре высокого сводчатого зала сбиты подмостки, повешен занавес — карта герцогства Орсино. Музыканты в костюмах XVII века рассаживаются за тяжелой, старого дерева балюстрадой, зажигают свечи, тихо играют. Ведущий возвещает о начале, трижды ударяя жезлом в пол. Выбегают актеры, быстро расставляют на помосте высокие стулья (декораций комедианты не привезли, взяли первое, что под руку попалось в замке). Сдвинутые вместе стулья обозначают лодку, актеры гребут несуществующими веслами. Виола и Капитан, сидя на носу лодки, держатся за стулья, чтобы не сбило волной.

Прием "сцены на сцене" нужен режиссеру, чтобы указать на условность исходной ситуации пьесы. Но по мере того как нас вводят в мир людей Шекспира, страсти у героев вспыхивают нешуточные — тут уже не до условностей, театральная рамка представления становится прозрачной, словно исчезает. Слуги просцениума все еще будут вносить то, что нужно по ходу действия,— те же стулья, или, скажем, кровать, но они деликатно отступают в тень, присутствие их делается незаметным. Крупным планом будет дана история душ.

Комедии Шекспира слишком часто обращают на сцене в набор балаганных трюков, ссылаясь при этом на народный театр, карнавальную культуру и Бахтина.

В спектакле стокгольмского театра смешное добывается из психологических коллизий, образующих пьесу Шекспира. Бергман ничего не диктует автору. "И того довольно, чтобы воспроизвести творения наших добрых предков в духе и истине", как говорит персонаж одного из фильмов шведского режиссера. Бергман лишь осторожно досказывает, дописывает реально существующие у Шекспира душевные ситуации.

Шекспировский герцог Орсино приближает к себе нового пажа Цезарио (переодетую Виолу), испытывая к мнимому юноше безотчетное влечение. Мотив, намеченный у Шекспира, спектакль развивает, создавая цепь положений, полных глубокого комизма.

Во взаимоотношениях Орсино и Виолы Бергман дает изящно комедийный, пародийно освобождающий вариант болезненных эротических сложностей, в которые погружены герои его поздних фильмов. Герцог (X. Хопф), не в силах устоять перед искушением, пускается соблазнять юного пажа: по лицу его погладит, даст ему пригубить из своего стакана, вдруг заговорит с ним интимным шепотом, страшно в то же время конфузясь, чувствуя себя чудовищем порока,— почем ему знать, что перед ним женщина и страсть его нормальна. Виола, влюбленная в Орсино, просто неспособна отказаться от его ласк, хотя они расточаются ей совсем не в том качестве, в каком Виоле хотелось бы. Страдая, чуть не плача, она ласки герцога все же принимает. Виола в спектакле расплачивается за попытку навязать жизни законы театральной игры (не случайно она придумывает план с переодеванием в условно-театральном прологе спектакля, сидя в воображаемой лодке).

Виолу играет известная бергмановская актриса Биби Андерсон. Светловолосая северянка, склонная больше к меланхолии, чем к веселью, эта Виола в сцене с графиней Оливией вдруг начинает действо-

вать чрезвычайно решительно. Свои муки она вымещает на Оливии, энергично ее в себя, Цезарио, влюбляя,— пусть теперь Оливия испытает то же, что и она, Виола. Оливия сбита с толку, пытается защищаться, но что значат ее женские уловки, когда перед ней женщина. Однако, когда Оливия сбрасывает вуаль, у Виолы горло перехватывает при виде красоты соперницы, и она долго молчит, не в силах справиться со слезами. После чего, стиснув зубы, отчаянно бросается в наступление. Ошеломленная графиня очень скоро сдается перед сокрушительным натиском, и теперь уже мнимому Цезарио приходится умерять порывы ее страсти.

Любовь, к которой причастны почти все герои "Двенадцатой ночи", лишена у Бергмана куртуазной изысканности, это чувство сильное и ранящее, игры с ним опасны. У каждого влюбленного в спектакле своя боль, даже несчастный Эгьючик, торжественный, как Епиходов, всерьез домогается Оливии и смертельно обижен, когда его гонят прочь.

На сцене нет того, что применительно к комедиям Шекспира называют пиршеством плоти, — спектакль ставил Бергман, с его протестантской строгостью, северной суровостью. Плоть в спектакле — повод не для карнавальных дифирамбов, а для сочувствия или насмешки. Она обладает реальной властью над людьми, мучит их, шутки с ними шутит. Материя в бергмановском спектакле улыбается, но улыбка ее хмурая.

Сэр Тоби (У. Йохансон) мало похож на Фальстафа, с которым его обычно сравнивают. Рыжий мрачноватый забулдыга с мутным взором, истинно "Пивная отрыжка", то пятерней живот чешет, то на постели в сапожищах валяется, то, скрывшись за спинкой кровати, предается греху с Марией. Раблезианство его становится попросту непотребством. Вино они с Эгьючиком хлещут из глиняных горшков, а потом пляшут, тяжело топоча, босые и в длинных ночных рубашках. Веселье у них натужное: который уж день пьют.

Розыгрыш, учиненный ими над Мальволио, оборачивается бессердечной забавой, жестокой игрой. В шведском спектакле Мальволио — не величественный пуританин, грозный враг всех радостей жизни, как обычно его играют, а жалкий лакей, которого в доме Оливии никто за человека не считает. Тешиться над ним невелика доблесть.

Мгновенно поверив, что Оливия его любит, Мальволио взрывается от страсти, выпуская на волю вихрь подавленных желаний и лихорадочных грез. Он приходит в неистовство, набрасывается на мнимое письмо госпожи так, будто эта сама Оливия, мнет, кусает бумагу, упо-

енно рыча,— сцена смешная и тягостная. Мальволио беззащитен перед шутниками потому, что любит, пусть на свой нелепый лад. Уязвимость любящего — постоянный мотив фильмов Бергмана, на сей раз в соответствии с Шекспиром разработанный в гротескном ключе.

Точно так же Шут — комедийная транскрипция персонажей, кочующих по картинам шведского режиссера,— бродячих комедиантов, циркачей, фокусников, тяжким трудом зарабатывающих свой хлеб. Профессиональный потешник, Шут в бергмановской Иллирии представительствует от имени искусства, вынося на себе все с ним связанные тяготы и унижения. Старый и больной, он кутается в кусок старой портьеры, все ему зябко. У Шута мочи нет веселить народ, но кормиться-то надо. Кряхтя, он встает перед Оливией на голову, болтая ногами в грязноватых чулках. На пирушке у сэра Тоби он жадно ест и пьет — впрок, а когда его принуждают отправлять свое ремесло, поет спустя рукава, проглатывая слова, и лениво бьет в барабан, а потом, как нищий, вымогает гроши.

В торжественном финальном танце влюбленные, меняясь партнерами, перепутывают, где Виола, а где Себастьян, и герцогу, который тщетно пытается угадать, с кем из близнецов он танцует, снова мерещится, что он страшный грешник.

На лесенку, поставленную в центре подмостков, медленно поднимается Шут. Застывают на месте герои, постепенно гаснут свечи, все тише музыка. Шут поет надтреснутым фальцетом последнюю свою песню, на голове у него стоит свеча (странный образ, неожиданно напомнивший о рисунках Тышлера). Гаснет и она, а за окнами все яснее видно серое северное небо. Тусклый рассвет, шум дождя, и струи воды льются по стеклам.

Шут пел о дожде и старости, но песня его не была унылой. Подобно горемычным своим собратьям из фильмов Бергмана "Вечер шутов" и "Лицо", он знал какую-то простую и важную правду, которая давала ему силы жить. Эта правда, избавляющая от отчаяния, была в его последней песне. Была она и во всем спектакле, в его осенней ясности, в трезвом знании и приятии жизни, которые шведская "Двенадцатая ночь" несла в себе.

На сцене легко было узнать Бергмана-кинорежиссера. Тот же бесстрашный психологизм, та же способность говорить людям горькие истины, та же сила понимания и сострадания, та же скандинавская сдержанность, те же медленные, заторможенные ритмы.

Но это был и совсем иной Бергман. В комедии Шекспира, в ее мудрой иронии и высокой простоте нашли разрешение многие бергмановские мотивы, многие антиномии, раздиравшие умы и сердца героев его картин. Кажется, после трагических бездн "Криков и шепотов" Бергману было внутренне необходимо создать произведение, подобное "Двенадцатой ночи",— глотнуть чистого воздуха.

Можно сказать, что комедия Шекспира стала "земляничной поляной" Ингмара Бергмана.

А. Бартошевич

"ЖЕНИТЬБА" Н. В. ГОГОЛЯ

Драматический театр на Малой Бронной. Москва. 1975

Режиссер А. В. Эфрос. Художник В. Я. Левенталь. Композитор В. С. Дашкевич.

Агафья Тихоновна — О. М. Яковлева, Арина Пантелеймоновна — М. И. Андрианова, Фекла — А. И. Дмитриева, Подколесин — Н. Н. Волков, Кочкарев — М. М. Козаков, Яичница — Л. С. Броневой, Жевакин — Л. К. Дуров, Анучкин — Д. Д. Дорлиак.

Медленным шествием из глубины сцены начнется в Театре на Малой Бронной гоголевская "Женитьба" — анекдот о сватовстве нерешительного чиновника. Приблизятся и станут у рампы герои с Агафьей Тихоновной и женихом Подколесиным во главе. И будет странная отрешенность в выражении лиц. Не масок, не фарсовых личин — человеческих лиц, живых глаз. Будет неподвижность, застылость, завороженность в позах. А потом, словно очнувшись от наваждения, актеры приступят к действию.

Странный спектакль, удивляющий, рвущий с привычными нашими представлениями о "Женитьбе", не сразу открывает свою логику и внутреннюю необходимость.

Здесь с канарейками и пуфиками, золочеными клетками поедет на нас аляповатая и тесная выгородка — уголок купеческого уюта, домашнего рая Агафьи Тихоновны.

Здесь повернутся узкие, во всю высоту сцены полоски подвижных ширм обрамления, и старый Петербург — торопящийся, несущийся вскачь (подобно щеголю на ширмах), черно-белый, торжественный, "линейный" и суетный, в толчее людского множества — окружит наших героев.

Появится едва волочащий ноги, медленный Кочкарев — Козаков — и вдруг взорвется бешеной динамикой жестикуляции, беготни, крика, а потом внезапно и без перехода опять погрузится в вялость и скуку, печаль и досаду.

Взрывы энергии, обвалы смеха в зрительном зале и паузы сложатся в особый, прерывистый ритм спектакля. Пестрота красок, эксцентризм движений, взвинченность голосов вдруг оборвутся тишиной отрешенности. Взглянет в зал полными слез глазами и улыбнется, готовая заплакать, тоненькая, невесомая в своих зеленоватых, сиреневых, не купеческих платьях Агафья — Яковлева; прислонится к кулисе в истоме последней усталости.

Встанет на краю сцены старый, встрепанный, смешной и несчастный Жевакин — Дуров, нищий мичман русского флота, у которого из имущества есть одна только трубка. Прервет свои пылкие тирады о Сицилии и "красоточках черномазеньких" и, после очередной (семнадцатой!) неудачи в острой тревоге задастся вопросом: "...зачем? Почему? Или во мне какой-либо существенный есть изъян, что ли?".

Сгустится гоголевское время. В грозовой концентрации красок проступят трагическая нелепость и горестность судьбы героев.

Смешная комедия сомкнется на этот раз не с "Ревизором" и "Мертвыми душами", как было обычно, а с призраками "Невского проспекта", с фантастическим "Носом" и миражной, горестной "Шинелью". "Точно так же, как и в "Шинели", в "Женитьбе" — стремление к счастью. И так же, как там — это призрачно, к сожалению". — Из этого ощущения режиссера вырастет знаменитый девиз спектакля: "Не надо "оводевиливать" "Женитьбу", надо ее "ОШИНЕЛИТЬ"!"[1].

В живые символы материализуются видения времени и гоголевского образного мира. Отсюда возникнут в спектакле эти медленные и плавные шествия героев — всех вместе, скопом, к нам, из прошлого, — и эта торжественность песнопений, и геометрия старого Петербурга.

Принцип материализации, зримости всего скрытого, подразумевающегося, звучащего в глубинах гоголевской комедии Эфрос исполь-

зует и для того, чтобы сказать о страхах, надеждах, миражах героев. Так будет повторяться картина свадебного шествия; так в черно-белую петербургскую гамму впишутся, вплывут снежная фата Агафьи Тихоновны и ее цветы — и вдруг покажутся похоронными. Так выбегут и окружат невесту и жениха девочки и мальчики в шляпках, кружевцах и панталончиках — видения будущего семейного благоденствия.

Так отшатнется невеста в отчаянии и страхе от здоровенного купчины с громадной муляжной дланью и расчесанной бородой. Этот бессловесный образ, этот манекен, войдет в эфросовский спектакль как рок, как неизбежность, ожидающая не белотелую и румяную Агафью Тихоновну, а эту — нежную, хрупкую, бледную, с ее робкими мечтами о благородном муже-дворянине, о тихом счастье, о детях.

Трагический гиперболизм гоголевского художественного мира прочувствован и воплощен режиссером в пластическом, музыкальном, живописном решении спектакля, в его свободной условности, символике и метафорах и, что самое важное, — в характерах действующих лиц. Сквозь гладкость и "накат" хрестоматийных представлений увидены не жанровые, не фарсовые обозначения, а живые люди, несчастье которых — во владеющей ими стихии мелочей, химеричности желаний, страха поступков.

"...За всякой забавностью должны быть мечты, понятные каждому, и, когда они будут рушиться, надо, чтобы всех ЗАДЕВАЛО!"[2].

Подколесин — Волков, мечется по сцене, несчастен и потрясен — сваха увидела у него седой волос. Захвачен прекрасными мечтаниями, счастлив в предвкушении близкой женитьбы, и вдруг — парализован нерешимостью, бежит от судьбы. Плачет настоящими слезами опозоренная бегством жениха невеста, у которой рухнула не только свадьба, но жизнь.

В изнеможении замирает в финале энергичный Кочкарев, "симулятор движения"[3], а не стимулятор его, вдруг позабывший, зачем ему позарез нужно было женить Подколесина.

Мелочи владеют человеческими судьбами, вершат их. Одному, чтобы быть совершенно удовлетворенным, не хватает лишь французского языка и изысканных манер. Другому, чтобы избавиться от комплекса неполноценности, нужна новая благозвучная фамилия. Яичница — Броневой, произнося собственное имя, как проклятье, как уличную непристойность, с отчаяньем всматривается в зал, ищет сочувствия и поддержки. Третий здесь, в России, одинок и убог, а душой и мечта-

ми в Сицилии, с "сицилианочками". "Л. Дуров почувствовал эту внутреннюю дрожь гоголевского смеха, эти порывы его к идеальному, к прекрасному, — отмечал И. Золотусский. — Играя как будто пародийно, он все время перескакивает на серьезное, на человеческое, на близкое каждому из сидящих в зале. И когда он, наконец, отвергнутый, обруганный "петушиной ногой", осрамленный и выброшенный "вон", вдруг застывает на середине сцены, прекратив свои бессмысленные метания, глубокий вздох зала отвечает навернувшимся на его глаза слезам"[4].

Актеры Эфроса, нисколько не стараясь смешить, играя жизнь, а не жанр, с полным доверием вникают в трагедии и драмы своих героев. Химеры бытия рождают последний большой Страх. Причины несчастья ничтожны, но люди страдают по-настоящему. Они — "жалкие", но вызывают жалость. Так говорил спектакль Анатолия Эфроса, художника, который, создавая его, находился в прекрасной поре художественной мощи и зрелости.

[1] *Эфрос А.* Репетиция — любовь моя. М., 1975. С. 260, 267.
[2] *Там же.*
[3] *Золотусский И.* "Женитьба" // Комсомольская правда. М., 1975. 15 мая.
[4] *Там же.*

В. Максимова

"КАВКАЗСКИЙ МЕЛОВОЙ КРУГ" БЕРТОЛЬТА БРЕХТА

Театр им. Шота Руставели. Тбилиси. 1975

Режиссер Роберт Стуруа. Сценограф Георгий Месхишвили. Композитор Гия Канчели. Хореограф Юрий Зарецкий. Ведущий — Жанри Лолашвили, Аздак — Рамаз Чхиквадзе, Груше — Иза Гигошвили, Симон Чачава — Кахи Кавсадзе.

Бравурно-терпкая и нежная мелодия "Кавказского мелового круга" окрашивает ностальгическим чувством воспоминания о культурном пейзаже середины 70-х годов. Победное западающее бельканто Рамаза

Чхиквадзе, тайнозвучие любовного хорала Изы Гигошвили и Кахи Кавсадзе, тревожно-жаркая скороговорка Жанри Лолашвили, летящая вдоль рампы, раскованный, почти шальной и загадочно-легкий танец мизансцен — все это не столько выражало духовный опыт тех лет, сколько свидетельствовало о неосуществленных возможностях нашей души. Буйной и отточенной грацией, ликующим бегом, в котором слились воедино ощущения земли и полета, он необъяснимым образом позволял почувствовать, какими мы хотели и могли бы стать. Искусство питалось из тайных, невесомых и горьких источников. Оно отвечало потребности насущной и едва ли осознаваемой.

"Кавказский меловой круг" торжествовал победу над утилитарностью и отвлеченностью. Его серьезность выглядела празднично. Она не давала зрителю затосковать над "проблемами", не позволяла остаться один на один с действительностью. Самозабвенная игра становилась той силой, которая посредничает — связует и разделяет — между человеком и жизнью. Праздник "Кавказского мелового круга" действовал возбуждающее помогая душе выпрямиться, ощутить жизнь в ее подвижности, переменчивости, открытости, неокончательности результатов.

Спектакль Стуруа возник в тот момент, когда споры о Брехте стали терять актуальность. Нельзя сказать, чтобы спорящие о чем-либо договорились. Просто исторический регламент полемики был исчерпан. Время выдвигало новые задачи. Разнообразные интеллектуальные инициативы, которые осуществляли себя в пространстве Брехта и под прикрытием Брехта, либо ассимилировались в общем театральном потоке, либо обретали новое качество. Завершался целый этап театрального развития. Его двигал насмешливый пафос и азарт развенчания. У Брехта проходили выучку демифологизации и демистификации действительности.

Стуруа соединил поэтику эпического театра с грузинской народной традицией праздничной культуры.

"Кавказский меловой круг" воздействовал волнующим чувством жизни, стремительными перепадами раскованных ритмов, сверкающей красотой мизансценических построений, обескураживающими соединениями ликования и меланхолии, пафоса и иронии. Стуруа создал спектакль, который было бы уместнее сравнивать не с другими брехтовскими постановками, но с "Принцессой Турандот" Евгения Вахтангова.

В "Кавказском меловом круге" Брехт, пользуясь реалиями средневековой Грузии, возвращается к одной из самых любимых тем — теме "нового времени". Бесправные ковровщики бунтуют против князей, судомойка Груше скандалит с губернаторшей, писарь Аздак вершит правосудие в пользу неимущих. Та же эпоха оставляет от ковровщиков "мокрое место", готова повесить правдолюбца Аздака, возвращает Грузию в руки ничтожнейшего великого князя. Она дает человеку возможность гордо поднять голову. На такую голову легко набросить петлю. Подобный вариант судьбы постоянно грозит персонажам.

Судьбы любимых брехтовских персонажей складываются во вздыбленные исторические времена в самой гуще событий, в центре разворошенной и растревоженной людской массы. Спектакль населен гораздо менее густо, нежели пьеса. Так отпадает тяжба двух колхозов из-за долины, в связи с которой и рассказывается собственно притча о "кавказском меловом круге".

Итак, восставшие князья убивают губернатора. С него срывают парадную маску-личину, маску-должность и за нею открывается невыразительное приватное, подлинное лицо. Это и есть гибель для губернатора и буквальная, и смысловая.

Его жена спасается бегством, успев собрать гардероб, припасть к любовнику, бросить своего грудного ребенка. И все будут обходить младенца как зачумленного. Стуруа подчеркивает, что младенца не забыли, а бросили. Кровавой логикой бунта младенец обречен на гибель. Театр не стремится создать иллюзию, что перед нами в самом деле ребенок. Рассказчик представляет его, выкрикивая: "Знакомьтесь, Михаил Абашидзе!", подчеркивает, что в руках в него кукла. Ребенок в этом спектакле не буквальный, а, если можно так выразиться, метафорический. Он — образ заветно-человеческого, "святого святых". И в чередовании парадов и резни одни обретут этот образ, другие навсегда утратят, превратившись в безумные автоматы, марионеток корысти.

Груше (Иза Гигошвили) движут простейшие, казалось, само собой разумеющиеся чувства. Для того, чтобы остаться верной им, время требует от нее героических усилий. Актриса осеняет эти простейшие побуждения чистой и пронзительной лирикой, мало свойственной Брехту. Но лирика остранена и анатомирована приемами эпического театра.

В пьесе дано наглядное противопоставление губернаторши, "антиматери" и судомойки Груше, ставшей подлинной матерью. Безнравст-

венный социальный верх и по всем пунктам противостоящий ему социальный низ. Внимательно приглядевшись к тем, кто стоит "внизу", режиссер не пришел в восторг от их душевных достоинств. Оказалось, что бедность обладает не меньшей развращающей силой, чем богатство. Ему в Груше дорог личный нравственный пафос.

Великолепным партнером Изы Гигошвили, глубоким и тонким, стал Кахи Кавсадзе (Симон Чачава). В двух-трех обескураживающе скупых и простых по средствам сценах они успевают рассказать целую историю любви, полную неброского пафоса, драматизма и надежды.

Только суд может решить, чьи претензии на ребенка основательнее. Так возникает история писаря на судейском троне. В спектакль входит Аздак Рамаза Чхиквадзе, чтобы занять одно из главных мест. Сгорбленная фигура в черно-сером пальто (прорехи немыслимые) проковыляла старчески-шлепающей, заплетающейся и почти танцующей походкой и замерла на мгновение. Шарф веревкой обмотан вокруг шеи. Редкие седые кудри торчат из-под приблатненно сидящей шляпы. Повелительный вид попрошайки. Черты лица резкие, массивные. В то же время ходят как на шарнирах, складываются и раскладываются во все стороны. Лицо — карточный домик. Изнурен презрительным шутовством. Образ был выше "противоречий" и "биографии". В нем есть все: и шкурная трусость, и глумливый цинизм, и старческая чувственность, и правдоискательство, и неверие в то, что правда победит. Но никакое качество не может стать решающим. Все они — только краски и оттенки играющей стихии.

Аздак — Чхиквадзе — гиперболическое воплощение народности в то время, как народ мельчает, разъедаемый мелкими корыстными интересами. Его устами говорит сама природа, бесцеремонная и фамильярная. Аздак — деревенский анархист, внеположен государственной регламентированной жизни, ибо она против простого человека направлена.

У всего, к чему люди должностные, отмеченные привилегиями относятся серьезно и напыщенно, спивающийся "люмпен" находит "зад" и "перед" (даже у "законности"), все делает предметом буффонады. Прихотливая игра случая на потенциального висельника одевает мантию судейскую. Но Груше не до каламбуров. Она отстаивает право на ребенка и видит в плешивом пьянице только власть, им представляемую. Актриса накаляет хрупкую героиню до температуры "божественного гнева", к которому звал простого человека Брехт. Груше готова

вцепиться в редкие старческие пряди Аздака, а тот и не сопротивляется. Он засмотрелся на Груше. Перед ним та серьезность, быть может, единственная в своем роде, перед которой готова сложить оружие его буффонада.

Гия Канчели вселил в действие дух музыки, вне которого спектакля просто не существует. Вездесущ и насмешлив, томим лирикой и горечью, энергичен до агрессивности. Сохраняет мажорное звучание, хотя часто это удается ценой немалых усилий. Подвергает гротесковой расправе то, что претендует на грозную всеобщность.

Брат Груше нашел, наконец, способ благопристойно от нее избавиться: выдать замуж в соседнюю деревню за умирающего Иосифа. Свои планы он излагает обстоятельно и убедительно, тогда как ноги неудержимо описывают круги лезгинки. На лице мина сочувствия, а тело нескрываемо ликует. К танцевальной удали примешена щемящая нота. Композитор виртуозно владеет всеми видами музыкальной иронии и гротеска. Театральность музыки Канчели в острых стилистических контрастах и перебивках. Композитор свободно движется в пространстве "от староритуальных напевов до шлягера, от народного мотива до намеренно оголенных ритмов танго, плавных фраз вальса, — именно в таком "вальсовом ключе" объясняется ефрейтор с приглянувшейся ему Груше; от стилизованной пасторали до откровенных свингов — любовное объяснение солдата и судомойки, "полное затаенного чувства целомудренности"[1]. Музыкальная партитура отмечена чертами талантливой сорежиссуры.

Спектакль рождался из столкновения различных стихий. Буффонада несет в себе патетику, которая разрешается в памфлет. Пастораль окрашена в тона гротескные. Бесшабашное веселье полно драматизма. Буйство сценического действия, его эмоциональный напор укрощены и отмерены твердым расчетом. Гармония, редкая и почти случайная гостья на театральных подмостках, объединила разнородные приемы и примирила массовые и элитарные вкусы.

[1] *Орджоникидзе Гиви.* "Кавказский меловой круг"// Театр. М., 1976. №4. С. 37.

В. Иванов

"УМЕРШИЙ КЛАСС"

Театр Крикот 2 в Галерее Кшиштофоры. Краков. 1975

Сценарий, режиссура, сценография Тадеуша Кантора.

Тадеуш Кантор никогда не называл свои театральные работы спектаклями. Он определял их по-разному: хеппининг, амбалаж, перформанс, крикотаж (то есть специфическое изделие его группы Крикот 2 и т.д.). "Умерший класс" значился как "драматический сеанс".

Художник по призванию, образованию и профессии, Кантор и в своих театральных (или паратеатральных) действиях никогда не переставал им быть. Его обращение к сцене (впервые оно произошло еще во время оккупации) возникло из намерения преодолеть статику и двухмерность изобразительного искусства, восполнить недостающее в нем. В свою очередь в театре его не устраивал диктат слова и традиционная фабульная интрига, даже ассоциативно, поэтически преломленная. А также повторяемость раз и навсегда отрепетированного. Он всегда боялся "заиграть" свои хеппининги и "сеансы". Отделанность, перфекционизм были для него синонимом буржуазного театра. Буржуазный же театр он категорически не принимал.

"Умерший класс" увлек и покорил не только знатоков и почитателей современного авангарда, но куда более широкую (и даже простодушную) публику в разных странах. Представление имело феноменальный спрос у организаторов многочисленных театральных фестивалей и обычных коммерческих гастролей во всем мире. В течение 17 лет состоялось более 1500(!) "сеансов". Долголетие спектаклю обеспечил, во-первых, неусыпный авторский надзор, сопровождавшийся частыми поправками и дополнениями, во-вторых, три радикальных обновления в 1977, 1982 и в 1989 годах.

В синклит мировой режиссуры Кантора ввела первая версия "Умершего класса". По ней критик Ян Клоссович записал сценарий "сеанса": Кантор сочинял спектакль импровизационным методом во время репетиций, которые длились чуть меньше года[1]. Авторского текста представления никогда не существовало, были записаны только характеристики и краткая история всех действующих лиц этой версии. В ней участвовали актеры краковских театров "Багателя" и "Розмаитости". Ни до, ни после Кантор не работал с профессиональными испол-

нителями. Участники того спектакля добровольно наложили на себя схиму анонимности и отказались от привычных для себя принципов актерской игры. Кантор хотел видеть в них манекены, реквизит, бутафорию. Они на это пошли.

Зрители приходили в здание Галереи Кшиштофоры на улице Каноничей, расположенное в самом центре средневекового Кракова, спускались по крутой чугунной лестнице в подвал с готическими краснокирпичными сводами, проходили мимо развешенных по стенам картин краковских авангардистов 30 — 70 годов (в том числе мимо полотен автора предстоящего зрелища) и еще по одной лестнице спускались прямо в зал. У последних ступенек стоял или прохаживался Тадеуш Кантор. В черном костюме, белой рубашке, без галстука, но с шелковым черным шарфом, переброшенным через левое плечо, он здоровался с гостями-зрителями (сказывалась традиция европейских, в частности краковских, поэтических погребков-кабаре), со знакомыми перебрасывался фразой-другой. Иностранцев приветствовал по-французски или по-немецки. Пока он исполнял первую из нескольких ролей, которые предусмотрел для себя в этом "сеансе", — роль распорядителя, учтивого администратора, возможно, хозяина, в любом случае личности, принадлежащей будням, живой реальности, но не реальности искусства.

На сцене уже сидели актеры. Сцена — это задвинутый в угол и отделенный с двух сторон бельевыми веревками вытянутый прямоугольник. Впереди и справа зрители. Посреди огороженного пространства, чуть наискосок по отношению к сидящим впереди, сбит небольшой помост — сцена на сцене. На ней три ряда допотопных школьных парт, по четыре в каждом. С краю хлипкое дощатое сооружение. Человек из Восточной Европы без труда узнает его назначение. В торце, упирающемся в стену, темно-серая занавеска, старая, застиранная. Белые пустые стены. В потолке над сценой три довольно сильные лампочки. Свет яркий, не мертвый, но равнодушный, неподвижный на протяжении всего спектакля. Как бы причудливо ни строилось и протекало действие, в сценических "сеансах" Кантора всегда участвовали элементы бытовой реальности, "готовые предметы". В "Умершем классе" это были парты, газета 1914 года, он сам в качестве самого себя.

Актеры за партами молча тянули руки: хотели выйти к доске или задать вопросы. Все, как в немом кино. В программке эпизод так и озаглавлен "Иллюзион". Перед "учениками", немного сбоку, учитель-манекен. В заметках Кантора он назван на немецкий манер "педель".

Потом актеры разом поднимались и скрывались за занавеской. Это был сигнал к началу представления. Кантор подныривал под веревки, смотрел на пустые парты, поднимал руку — из-за занавески появлялись "ученики" — 12 стариков и старушек, каждый со своей куклой — с собой в виде мальчика или девочки в черной школьной форме. В черное, как на похороны, одеты и старички. До самого конца спектакль останется сурово монохромным, черно-белым, как старое кино.

На самом деле "ученики" давно умерли. Парты рассыпались в труху. Сортир сгнил. И манекен развалился. Кантор еще поднимает руку. Начинается Театр Смерти.

Актеры усаживаются на лавки, снова тянут руку, но теперь уже наперебой все вместе что-то говорят, говорят все быстрее и громче. "Учитель" молчит, "ученики" ждут (или требуют?) ответа. И все внезапно замирают в сомкнутой, энергетически перенасыщенной мизансцене. Ее энергия изнутри взрывает неподвижность группы. Горбясь под тяжестью ноши своего детства и возраста-жизни, волоча ноги, вразброд и нестройно старички двинулись вокруг парт в странном и страшноватом хороводе. А из репродуктора полился старый вальс "Франсуа", игривый и беспечный.

Хоровод, движение по кругу часто возникали в театре Кантора в качестве символистского толкования-переживания времени, как бы исчерпавшего все ресурсы развития и потому гоняющего человека по тесной площадке земной юдоли.

Трижды обошедши класс, "ученики" вновь садятся за парты, кладут рядом свое манекенное детство и вновь застывают в неподвижности. Уже в первых сценах спектакля угадывается его общий ритм-пульс: фрагменты движения, речевой и шумовой активности, как правило, сгущаются и часто достигают экстатических, если не истерических состояний, а потом застывают во внезапных паузах абсолютного молчания и неподвижности. Прихотливый темпо-ритм невозможно соблюсти без дирижера. Дирижер — вторая роль Т. Кантора в "драматическом сеансе" "Умерший класс". Он и вправду использует набор дирижерских жестов: поднятая рука — предупреждение о старте, изготовке; та же рука, резко брошенная вниз, — старт, "начали"; указательный палец правой руки "подтягивает" группы или отдельных персонажей и т.д. Неуместное в подвале Крикота шелковое кашне оказывается пародийной метонимией фрачной филармонической элегантности.

Итак, дирижер взмахнул рукой — начался урок, первый из серии уроков по предметам. Из-за парты выходит персонаж, которого все называют Чужим, становится рядом с учителем-манекеном и задает классу вопрос: "Что мы знаем о Царе Соломоне?" Вопрос повторяется три-пять раз вперемежку с нестройными попытками ответов: царь Соломон... он влюблялся... в девушек другого народа... "Какие это девушки?" моа-битки...аммо-нитки...судо-митки...иду-мейки... Темп "ответов" нарастает, голоса срываются в визг. Жест дирижера — "ученики" успокаиваются. С задней парты слышен несмелый голос: "Царь Давид..." Урок Священного Писания перетекает в урок ибрайской азбуки, которая почему-то еще более возбуждает учащихся. Называние букв: кумео, алеф, бейс... превращается в коллективную мелодекламацию, актеры колышутся на своих лавках и постепенно впадают в коллективное забытье. Из репродукторов им вторит некое хоровое завывание. Потом они встают, продолжая колебательные движения, теперь уже нестройные, резкие, почти конвульсивные. И опять кричат визгливо, отчаянно, невыносимо: алеф, бейс, гиммель, алеф, алеф, — словно надеются перекричать что-то или кого-то. Скорее всего смерть.

Все текстовые куски "Умершего класса" взяты из пьесы предшественника европейских абсурдистов Виткацы "Тумор Мозгович". Кантор воспользовался материалом пьесы как кладовой, из которой извлекались обрывки фраз, отдельные персонажи, "переодетые" и переназванные, куски драматических ситуаций, вплетенные в основное действие причудливо и алогично.

В перерывах между "уроками" (еще будут "уроки" истории, польской грамматики, фонетики) из группы начинают выделяться персонажи: Проститутка — Лунатичка, Старик в клозете, Старик с велосипедом, Женщина За Окном, Уборщица — она же Смерть.

Впрочем Уборщица на сцене с самого начала. И останется на ней до самого конца. Теперь (в эпизоде 19 "Антре Уборщицы") она выходит из своего угла — высокая, костлявая тетка (ее во всех версиях играл мужчина) с неким предметом на палке в руках. Этот предмет совмещал в себе признаки метлы и косы и так же совмещенно функционировал. Уборщица совершает действия, противоположные своей роли. Она разбрасывает ветхие книжки и тетради, стирает в труху пожелтевшие, пересохшие от времени бумаги. Сделав свое, уборщица усаживается за парту, разворачивает газету, читает вслух: "На улице города Сараево, столицы Боснии, серб по имени Гаврило Принцип возмути-

тельным образом убил наследника трона кронпринца Франца Фердинанда с супругой..." "Ну, — потирает руки Уборщица, — вот и война".

Это единственное упоминание войны, но оно обозначает начало жатвы смерти. С этого момента "ученики" то ли хедера, то ли польской сельской школы начинают свое движение к старости и смерти.

В одном из следующих эпизодов на сцену выносят два странных сооружения. Одно называется "Семейная машина", другое — "Механическая люлька". Подобно метле-косе у этих объектов тоже двойное назначение. "Машина" похожа на гинекологическое кресло и пыточный аппарат, "Люлька" — на колыбель и детский гробик. Именно эти канторовские артефакты аккумулировали климат и философию "сеанса".

Театр не может вернуть к жизни умерших, прибегая к иллюзии, фикции, то есть фальши. В "Умершем классе" проделывали операцию, подсказанную легендой о дибуке: души ушедших вселялись в живых. В данном случае — в актеров.

Смерть подстерегает человека с самого рождения. Представление являло собой повторяющиеся то волевые, то судорожные усилия воскресить умершее и умерших. Экзистенциальные темы становились лирическими мотивами памяти, ее хрупкости, ее причудливости, ее, наконец, бессилия перед небытием. Спектакль Тадеуша Кантора говорил о жизни и смерти, о памяти и беспамятстве, о навсегда ушедшем мире, о разрушенной культуре, о дегуманизированном человеке. Зрители во многих странах восприняли его как эпитафию XX веку.

[1] *Klossowicz J.* Scenariusz przedstawienia. Postzapis. // Dialog. 1977. № 2. S.135-142.

И. Рубанова

"НИЧЕЙНАЯ ЗЕМЛЯ" ГАРОЛЬДА ПИНТЕРА

Национальный театр Великобритании. Лондон. 1975

Режиссер Питер Холл. Художник Джон Бери.
Спунер — Джон Гилгуд, Херст — Ральф Ричардсон, Фостер — Майкл Фист, Бриггс — Теренс Ригби.

На сцене — элегантно и богато обставленная гостиная дома в Лондоне, два немолодых джентльмена не спеша выпивают и разговари-

вают о литературе и литераторах, вспоминают юность и общих друзей, — казалось бы, налицо все признаки салонной пьесы из современной жизни. Однако с самого начала возникает ощущение: что-то здесь не так, не вписывается в жанр. Почему гость словоохотлив и красноречив, а хозяин либо молчит, либо отделывается короткими незначащими репликами? Как совместить рафинированно-книжный слог Спунера с его неряшливым обликом, с дешевым, потрепанным костюмом? И почему такой человек оказался гостем состоятельного и респектабельного Херста? Но автор пьесы — Пинтер, и поэтому подобные странности здесь неудивительны, все детали продуманы, и все имеет двойной и тройной смысл — от интерьера и костюмов до событий, происходящих на сцене.

"Ничейная земля" была уже шестой пьесой, постановку которой Пинтер доверил Питеру Холлу (одну из них они поставили совместно). Пинтер остался верен себе. В то время как на английской сцене утвердилась политическая драма, он создал пьесу, предельно камерную по форме, в которой он исследует вопросы общественного и индивидуального бытия, пристально рассматривая психологию и взаимоотношения своих героев. Для самого драматурга и для театральной публики режиссер был идеальным интерпретатором пьес Пинтера; к своим постановкам он привлекал актеров, составляющих цвет английской сцены. Так было и на этот раз. Первый, к кому обратились Холл и Пинтер и без кого не мыслили новый спектакль, был Джон Гилгуд. К удивлению обоих, он выбрал для себя роль не Херста — казалось бы, во всем соответствующую его данным и сценическому опыту, — а Спунера. Он же предложил на вторую главную роль Ральфа Ричардсона (за несколько лет до того их актерский дуэт имел грандиозный успех в постановке пьесы Дэвида Стори "Дом"). Гилгуд сразу же и точно нашел внешний облик своего героя, взяв за образец У. X. Одена: знаменитого поэта и оксфордского профессора по одежде и манерам можно было принять за уличного попрошайку. "Теперь только осталось все это сыграть", — сказал Гилгуд после того, как все горячо одобрили его грим и костюм. Ричардсон же был одет в безупречно сшитый костюм, причем именно того стиля, который был свойствен Гилгуду, да и осанку своего героя он частично взял у партнера по сцене (знаменитая гилгудовская прямая спина), — намеренно или нет это было сделано, но сразу создало резкий внешний контраст между главными персонажами.

Роль Спунера была совершенно новой для Гилгуда не только по социальному типажу, но, самое главное, потому что это была первая встреча актера с миром пинтеровской драматургии, и он с увлечением погрузился в работу. "Он импровизирует, не боится рисковать... Он подвижен и быстр, как ртуть... В данный момент [на последних репетициях] он чрезмерно экспериментирует: играет Спунера то робким, то самодовольным, то зловещим, то надменным. Он ищет простого решения, но на самом деле Спунер многообразен и меняется каждую секунду, поэтому простого решения быть не может", — записывал режиссер в своем дневнике[1], но его опасения оказались напрасны, и на премьере перед публикой предстал многозначный и непредсказуемый пинтеровский персонаж, заряженный нервной энергией, мгновенно передающейся зрительному залу. По контрасту, Ричардсон играл Херста с огромной сдержанностью, крайне скупо пользуясь приемами внешней выразительности, почти не перемещался по сцене. Тем сильнее воздействовали моменты неожиданно резкого физического действия: когда Херст посреди, вроде бы, спокойного разговора, швырял стаканом в Спунера ("Мы, кажется, проявляем чуточку враждебности?", невинно осведомляется гость); или когда он вдруг падал, поднимался, снова падал и на четвереньках выползал из комнаты. Но самое большое впечатление в игре Ричардсона производило ощущение глубокого одиночества и внутренней опустошенности — второй план роли, прорывающийся наружу драматическими или лирическими пассажами, включая фразу-лейтмотив: "Ничейная земля... неподвижна... неизменна... без возраста... пребывает... вечно... оледенелой... безмолвной".

На протяжении действия взаимоотношения Херста и Спунера — сложная амальгама внешней корректности, скрытой или откровенной антипатии, осторожности и агрессии, стремления к контакту и неприятия, уступчивости и желания доминировать.

В длинной первой сцене, занимающей бóльшую часть первого акта, между ними начинается интенсивный внутренний диалог, скрывающийся под тонкой оболочкой светской беседы. Спунер в своем поношенном костюме и сандалиях, с жеваным галстуком, висящим, словно тряпка, расхаживает по комнате с бокалом в руках и говорит, говорит, говорит красиво и гладко, как по-писаному, о себе: своих вкусах, наблюдениях, занятиях, взглядах на жизнь, поэтическом таланте. Херст, плотно усевшись в широком кресле лицом к зрителям, изредка вставляет отрывистые фразы в этот монолог самовосхваления.

Но хозяин положения он. Как бы ни самоутверждался его собеседник ("я человек умный и проницательный", "я свободный человек", "я наставник молодежи", "я держу открытый дом"), его цель — понравиться Херсту и остаться в его богатом и комфортабельном доме. В уверенной интонации все время происходят сбои, она становится нерешительной, почти извиняющейся, звучит стеснительный смешок. Еще красноречивее "язык тела": Спунер кружит вокруг сидящего Херста, как планета — вокруг Солнца, его пластика скованна, несмотря на внешнюю браваду, сутуловатая (никакой прямой спины!), точно обмякшая фигура искательно склоняется в сторону Херста. Тот же игнорирует все попытки установить мало-мальски неформальный контакт, едва поворачивает голову, отвечая гостю, — солидный, ухоженный господин с великолепной седой гривой и усами, маститый литератор, живущий в покое и достатке. Но — "поворот винта", и Спунер, так домогавшийся благосклонности Херста, говорит нечто столь дерзкое, ранящее хозяина дома, что тот впадает в ярость. Еще поворот — и Херст, словно в забытье, говоря уже с самим собой, а не с назойливым гостем, произносит слова, полные глубочайшей горечи. А самая заметная деталь декорации, стенной шкаф, уставленный бесчисленным количеством бутылок, оказывается, "говорит" не столько об уровне жизни, сколько о неизлечимом пороке хозяина: он почти не переставая пьет виски в течение всего действия.

Во втором акте конфликт обостряется — теперь уже Херст, неожиданно признавший в госте старого знакомого, произносит длинный монолог, подробно рассказывая о своей давней связи с женой Спунера. Сдержанный и молчаливый человек, таящий в душе боль и горечь, каким показал себя Херст в первом действии, превратился в мелочного и мстительного садиста. Спунер также переходит в наступление. Мизансцена изменилась: теперь они оба сидят в напряженных позах, бросая в лицо друг другу оскорбления, вспоминая старые грехи, срываются на крик, на площадную грубость... Напряженность атмосферы усиливают и двое слуг Херста, которые враждебно встречают пришельца. Но не нужно обманываться, думая, что конфликт будет иметь продолжение и разрешение, что зритель наконец узнает все и до конца о героях, их прошлом и взаимоотношениях, — как это было бы в "нормальной" пьесе. Произведение Пинтера — не "хорошо сделанная" и даже не бытовая пьеса, это пьеса об уделе человеческом. Ни логика событий (она спутана), ни прошлое героев (оно смутно и недостоверно) не играют

определяющей роли. Достаточно того, что было понятно с самого начала: один из них — опустившийся неудачник, другой — богатый и знаменитый. И еще: Херст — настоящий художник, а Спунер никогда им не был и не будет, и свидетельство тому — монологи, в которых они выражают себя. У Спунера это бесконечные рассказы о своих талантах, значении и влиянии, у Херста поэтические образы прошлого — лица, пейзажи, звуки — и видение, явившееся в тревожном сне, описание которого звучит как стихотворение в прозе. Но оба они, а вместе с ними и два прислужника Херста, обитают на "ничейной земле" оцепенелости, зыбкости и безысходного одиночества.

С половины второго акта в спектакле нарастает физическое ощущение энтропии. Последняя вспышка энергии — длинная речь Спунера, новая отчаянная попытка обрести покровителя и пристанище — происходит в вакууме, а за этим следует медленная, скорбная кода — словно реквием по надеждам и страстям людей, исполняемый четырьмя голосами. Финальный образ спектакля, постепенно исчезающий в темноте, которая окутывает сцену, — четыре неподвижные, застывшие фигуры.

[1] Цит. по: *Morley S.* John G. The authorised Biography of John Gielgud. L. 2001. P.379, 383.

В. Ряполова

"ИСТОРИЯ ЛОШАДИ"

Большой драматический театр им. М. Горького. Ленинград. 1975

Инсценировка М. Розовского по повести Л. Н. Толстого "Холстомер". Стихи Ю. Ряшенцева.

Постановка Г. А. Товстоногова. Режиссер М. Г. Розовский. Художник Э. С. Кочергин. Музыкальное оформление М. Г. Розовского и С. Е. Веткина.

Холстомер — Е. А. Лебедев, Князь Серпуховской — О. В. Басилашвили, Вязопуриха, она же Матье, она же Мари — В. П. Ковель, Милый, он же Офи-

цер, он же Бобринский — М. Д. Волков,
Генерал — П. П. Панков.

Лев Толстой против переделок прозы в пьесе восставал, даже молился за грешные души "перекраивателей". Однако его повесть "Холстомер", эта классически нетеатральная вещь, стала венцом русской сцены 70-х годов.

В спектакле Товстоногова свободно сплавились идеи, опробованные на разном материале разными поколениями нашей режиссуры. Сам замысел сценического "Холстомера", а также литературная разработка спектакля принадлежали Марку Розовскому, одному из тех дилетантов, которые, как предрекал Мейерхольд, спасут театр. Товстоногов взял идею Розовского, рассчитанную на малую экспериментальную сцену, и поставил ей настоящее дыхание.

Впечатление от "Истории лошади" в БДТ было прежде всего впечатлением от грозной, неотступной, ничем не микшированной толстовской мысли, которая, как нарезной винт, шла к самому грунту человеческой природы. Есть ли стремление к добру и состраданию естественные свойства человека, и если да, то как совместить их с законом табуна, животного и человеческого? В счастливом моменте рождения Холстомера, поднявшегося на дрожащих ногах и удивленно оглядывающего свою конюшню, в пляске табуна, в бессловесной заплачке-стоне, который вырывался из груди охолощенного коня, в гибели его и даже в том, что было после гибели, театр открывал трагически прекрасное устройство божьего мира. В центре мировой конюшни, сотворенной фантазией художника Эдуарда Кочергина, стоял Холстомер — Евгений Лебедев, кентавр в холщовой рубахе, и рассказывал библейскую историю лошадиной жизни.

Библейский тон требовал абсолютной простоты сценических средств. Песни, звучавшие в спектакле, напоминали скорее русское застолье, чем традиционный мюзикл. Сама "игра в лошадей", исполненная детского азарта, строилась вся на виду. Простейшими приемами балагана и притчи режиссер бросал в зал толстовские мысли о смерти мертвых и о бессмертии живых душ.

"История лошади" угадывала архаическую основу театра Толстого, скрытую за морализмом и вероучительством. Одна из самых морализующих вещей Толстого оказалась проникнута эпической объективностью.

Судьба Холстомера отражалась в системе многих судеб-зеркал, преломлявших центральную идею спектакля. Рядом с Холстомером проживалась жизнь его хозяина, князя Серпуховского, сыгранная Олегом Басилашвили вне всякой карикатуры, как вариант привычный и принятый среди тех, "кого называют людьми". С той же эпической объективностью Михаил Волков открывал в жеребце по кличке Милый победительную, чисто животную и столь же человеческую радость бытия. В этом захватчике с ослепительными зубами и полуоткрытым чувственным ртом, счастливом сопернике Холстомера, из-за которого его охолостили, была своя мысль о мире, о жизни без мыслей, по зову инстинкта. Товстоногов затем превращал Милого в офицера, соперника князя Серпуховского, и этот офицер так же, как его двойник в лошадином мире, победно грыз сахар и так же презирал то, что люди называют человечностью и добром.

Судьба Холстомера отражалась в судьбе Вязопурихи, ушедшей на первый же зов Милого. А потом Вязопуриха — Валентина Ковель становилась француженкой Матье, любовницей Серпуховского, а затем представала еще и в образе Мари, содержанки последнего хозяина Холстомера, в котором мы опять узнавали все того же неистребимого Милого. Все эти перетекания из одного мира в другой Товстоногов объединял темой табуна, которому противостояла лучшая лошадь России. Одинокий голос Холстомера, не то стон, не то плач, не то крик изумления и восторга, и хоровое пение табуна, его через край переливающаяся сила, — звуковой образ спектакля.

Толстой различал два типа пения: горлом и грудью. Это и два типа жизни. Голос Холстомера шел из груди, застольная лихая цыганщина табуна шла из горла: "Скорый конь да полночь гиблая — вот и вся тебе тут Библия!". Сладость этого хора, этого влекущего и безудержного веселья, этого торжества сильных и одинаковых над "пегими" понята была Товстоноговым как жесточайший закон жизни. "Правы были только те, у которых было все впереди, те, у кого от ненужного напряжения дрожал каждый мускул и колом поднимался хвост кверху". Расколотая голосовая партитура спектакля вскрывала и это, одно из самых глубоких противоречий жизни, открытых Толстым.

История плача-вопля-стона, изобретенного Лебедевым для своей лошади, стоит особого разговора. Станиславский когда-то ухватился за идею так называемой аффективной памяти, то есть глубочайших эмоциональных переживаний актера, которые он складирует про запас,

чтобы в нужный момент впустить их в роль и придать ей неповторимо-личное звучание. На этой идее Ли Страсберг построит потом самую влиятельную в Америке актерскую школу. В России про эту технику десятилетиями не вспоминали: охотников делиться секретами своей "аффективной памяти" не было. Но в том, что делал Лебедев в Холстомере, был очевидный личный источник. Такого рода плач из книжек не возьмешь. Через несколько лет после премьеры Евгений Лебедев, отвечая на вопрос — откуда взял он этот плач-стон для своего Холстомера — вспомнил начало 30-х, времена коллективизации. Он стал рассказывать о том, что такое быть "пегим" в человеческой стае (сын священника, он знал это с детства). Он вспомнил, как уводили на его глазах последнюю корову-кормилицу из соседнего крестьянского дома. И как женщина вслед уводившим ту корову закричала-завыла тем криком, который через несколько десятилетий вырвется из груди толстовского Холстомера. Так загружалась и так работала "аффективная память" нашего актера.

Несмотря на указующий перст создателя повести, спектакль Товстоногова меньше всего был проповедью. Спустя годы, уже после смерти режиссера, критики стали вспоминать высшие секунды ленинградского шедевра, которые в середине 70-х пропускали. Зашоренное социальными проблемами критическое сознание некоторые мотивы спектакля просто не регистрировало. Мало кто замечал, что в "Истории лошади" прорывалась столь важная для режиссера стихия даже не наслаждения жизнью, а ее прожигания, восторженной и безотчетной траты, не желающей знать никакой морали. Так игралась сцена, где князь, кучер и лошадь — "тройка" — мчались к цыганам. В критике, спустя годы, вспомнят о "катарсическом волнении" в связи с этим эпизодом: безмятежный красавец Серпуховской в коляске, восторженный Феофан на козлах и гордой поступью вымахивающий, не чувствуя для себя труда, счастливый Холстомер. Тут не было ни разума, ни морали, а только вино, скачки и любовь, но это были высшие секунды в жизни Холстомера. И в этой точке мировоззрение лучшей лошади России и ее лучшего режиссера явно сходилось!

Толстой "остранял" мир глазами лошади. Понятия "мой", "моя", "любовь", "счастье", "ревность" обретали первоначальный смысл. Товстоногов пытался найти этому сценический эквивалент. Холстомер стоял в центре сцены перед кадкой с водой, а в ушах его звучал голос Вязопурихи, ее тонкое, сладострастное ржание, которому согласно и

ритмично вторил победный рев Милого. Любовь и измена были описаны с тем же бесстрашием, как и гибель Холстомера.

В ранней юности отпав от табуна, Холстомер представал перед погибелью совершенно одиноким, в том же затянутом серой холстиной глухом пространстве, где начиналась его жизнь под тоскливую песню пьяного придурка. Товстоногов сопоставлял старость лошади со старостью ее хозяина. Он заставлял их по-лошадиному положить друг другу головы на плечи, и князь жаловался животному — "как я устал жить". Лошадиный "безрукий" жест, знак предсмертной близости, опять обнаруживал чувство "сродства всего на свете", столь мощное у Толстого.

Завершив исследование распавшейся жизни, с той же беспощадной суровой патетикой режиссер заставлял нас осознать порог смерти и даже то, что бывает в мире без нас. История лошади имела двойной финал. Первый — смерть Холстомера. Привязанный к столбу мерин получал удар ножом, нанесенный все тем же пьяным конюхом, с которым он играл в детстве. Алая лента крови, детская лента, хлынет от горла вниз, а в грубой холстине загона раздернутся какие-то шторки, обнажатся кровавые цветы, что вместе с бабочкой, порхающей над телом лошади, составят последнее земное видение Холстомера. С натуралистической точностью Евгений Лебедев сыграет гибель лошади, последние судороги тела, последние проблески гаснущего сознания. Вокруг Холстомера, завершившего круг бытия от первого вздоха до последнего выдоха, стягивался узкий луч света. Круг становился все меньше и меньше, подводя нас к финалу.

Но этой мизансценой Товстоногов не ограничился. В ответ на зрительскую овацию он включал свет в зале, разрушая сценическую иллюзию. Тот, кто был Холстомером, артист Евгений Лебедев укоризненным жестом останавливал аплодисменты, а затем резким движением ладоней как бы снимал с лица маску измученного животного. В полной тишине уже от себя, от своего имени он и Олег Басилашвили, который только что был князем, договаривали последние слова толстовской повести о коже, мясе и костях лошади, которые после ее смерти сослужили службу людям и волчатам, и об останках князя, которые не пригодились никуда.

Этот выход из роли, этот брехтовский ход был знаком новой театральной культуры. Опыт искусства XX века от яростной нетерпимости Брехта до форм трагедийного западного мюзикла, осердеченного

исконным русским психологизмом, детская игра, воспоминание об античном хоре и русском балагане, приемы эстрадного шлягера — все соединилось в том спектакле. Товстоногов брал свое богатство везде, где находил, не зная границ "своего" и "чужого", столь относительных в искусстве. Он брал черновики старых и новых театральных идей, бросал в свой тигель разные формы и приемы, обновлял привычное для себя пространство мощной изобразительной метафорой Кочергина, художника нового поколения. Умудренный разнообразным опытом, имея за душой свое слово к людям, которое цементировало этот пестрый сплав, режиссер подводил некий итог своих театральных исканий. Может быть, это было самое свободное и ничем не замутненное театральное высказывание Товстоногова.

А. Смелянский

"ИВАНОВ" А. П. ЧЕХОВА

МХАТ им. М. Горького. 1976

Режиссер О. Н. Ефремов. Художник Д. Л. Боровский.

Иванов — И. М. Смоктуновский, Лебедев — А. А. Попов, Шабельский — М. И. Прудкин, Анна Петровна — Е. С. Васильева/И. П. Мирошниченко, Львов — Е. А. Киндинов, Боркин — В. М. Невинный, Саша — Е. Ю. Кондратова.

В этом спектакле особенно запоминались его начало и его конец. В начале, на пустой и безлюдной сцене виднелся усадебный дом, потемневший от времени, увитый высохшим плющом и все же сохранивший благородные очертания ампира. Он был стар и мрачен, но жизнь еще теплилась в нем: загоралось сбоку окно, отсветы падали на колонны, где-то в доме звучала музыка — и "чеховское" настроение заполняло сцену и зал.

Потом на сцену выйдет высокий человек с усталыми, больными глазами и будет то метаться, то застывать в бессилии, решая и не умея решить свой вопрос: "Что со мной?". Что с ним, вчера еще полным

энергии, а сегодня тоскующим от безверия, от бездействия, он так и не поймет, но, не желая для себя пустой жизни, сам уйдет из нее.

Уйдет без патетики, тихо, по-чеховски целомудренно — слегка улыбнется невесте, нащупает что-то в кармане и отойдет в глубину сцены. Револьвера мы не увидим, как не услышим и выстрела. Только потом, когда раздвинется скандалящая толпа, станет виден лежащий на полу в неловкой позе Иванов; в памяти же останется его прощальная улыбка.

Свой чеховский цикл во МХАТе Олег Ефремов начал с "Иванова", дабы потом пройти с Чеховым весь его путь до конца. Выбор пьесы был не случаен. В ту пору, когда тема "лишнего человека" и очередного безвременья (названного теперь застоем) обрела в жизни новую остроту, ранняя драма Чехова оказалась на редкость созвучной. Спектакли в Москве и вне ее в разной аранжировке разрабатывали общий мотив — утрату смысла жизни, воли и вкуса к ней. Ефремов дал свою версию этого; его спектакль вписался в театральный контекст, как бы подытоживая то, что делалось раньше его и рядом. Роль Иванова однако он не играл — отдал другому, приглашенному во МХАТ Иннокентию Смоктуновскому.

В этом выборе было все — жанр, разгадка, "зерно" спектакля. Было дано отстранение от непосредственной злобы дня, от того личного, лирического начала, что привнес бы в спектакль сам Ефремов. Вместо современного человека и прямого, тянувшего к публицистике разговора о российских делах и проблемах возникла фигура загадочная, значительная, с тенью Гамлета за спиной. Речь уже шла о вечном, и тема безвременья переводилась в бытийный план.

В споре, который ведется в пьесе о том, кто и каков Иванов, "честен или подл, здоров или психопат", и каковы причины странного его бессилия, Ефремов занял позицию однозначную: "Честнейший человек не может жить из-за того, что он честнейший и глубоко порядочный. <...> Он — герой безыдейного времени. Русский человек, русский интеллигент без идеи, без веры жить не может"[1].

Иванов между тем нуждался не в защите, а в понимании. Девиз молодого Чехова ("...никого не обвинил, никого не оправдал...")[2], понуждавший к объективности, к исследованию, был принят театром и воплощен. Смоктуновский, как никто в ту пору, владел трудным для сцены искусством строгого, точного анализа, что было внове в русском театре Чехова, в сценической истории пьесы. Предшественники его в этой роли с середины 50-х заражали страстной силой сопереживания

герою. Борис Смирнов играл по сути крах романтизма — романтических иллюзий, романтической личности. Борис Бабочкин — трагизм обреченного человека, острый, осознанный, нарастающий; стремительное приближение конца. Евгений Леонов, в своем вечном варианте толстовского человека, которому жить попросту стыдно, рождал в публике волну нерассуждающего сочувствия

Смоктуновский такого не допускал. Сам он от Иванова не отделялся, не играл "отношение к образу", но между залом и собой дистанцию устанавливал и соблюдал. Это не только вносило в наше восприятие героя момент отрезвляющего анализа, но позволяло увидеть сложность его и масштаб. Артист давал почувствовать то, что было вне действия пьесы — прошлое героя, его погребенные возможности, его единоборство со временем. Горе его от ума происходило: ум не принимал сущего, не находил веры, но не питал и иллюзий — нечем оказывалось жить.

Иванов был хмур и замкнут; не искал сочувствия; не склонен был к патетике и сентиментам. Он наблюдал за собой постоянно и отчужденно, вел бесконечный внутренний монолог, от всплесков и спадов которого возникали и его нервные вспышки, и минуты душевной прострации. Этому вторил и ритм спектакля, сбивчивый, тревожный и напряженный, как струна, то вдруг ослабевающая, то готовая оборваться.

Все зарождалось внутри и проецировалось потом во-вне — лейтмотив и образ спектакля, его ритм и структура, соотношение в нем разных сил. Лейтмотивом же было полное одиночество человека, при этом — одиночество на людях, в плотной "среде" ненужных ему людей, в круге общения, который было не разорвать.

"Среда", которая, по мнению Иванова, неповинна в его судьбе, не совсем такова в пьесе, выписана автором зло и на сцене обычно предстает групповым портретом мещанства, сгустком агрессии, в гротескных тонах. Ефремов, не смягчая оценок, избегал при этом гротеска, но главное — отодвигал "среду", превращал ее в фон. На этом фоне выступали несколько крупных фигур, не растворенных в "среде", связанных с героем особо, поясняющих и оттеняющих его.

Фигуры эти — мужские; "Иванов" вообще был мужским спектаклем по преимуществу. Словно выполняя давнее намерение автора ("Женщины в моей пьесе не нужны..."[3]), а заодно приоткрыв угасшую душу героя, его неспособность любить, Ефремов делал женские партии пьесы вторичными, как легкий аккомпанемент к основному. Основой же были мужские беседы — размышления, споры, ссоры.

Коллизия "Иванов и другие" решалась в сопоставлении героя не с безликой мещанской массой, но с личностями — старым графом-брюзгой Шабельским, добродушным пьяницей Лебедевым , "железным доктором" Львовым, прожектером "ноздревской" складки Боркиным. Каждый из них имел свою правду, свой взгляд на жизнь, свой рецепт поведения для героя — все, равно неприемлемое для него: и горьковатый цинизм Шабельского, и немудреная мудрость Лебедева ("...успокой свой ум! Гляди на вещи просто, как все глядят!"), и стальная мораль Львова, и кипение энергии в пустоте, которое производил Боркин.

В дуэтных сценах Иванова с Лебедевым и Львовым бросалось в глаза их сходство — рост, стать, мощная мужская порода; темперамент, не стертый еще депрессией Иванова, но вспышками прорывавшийся у него. Странное ощущение родства было, видимо, задуманным, неслучайным — Ефремов вел от общего к разному. Иванов, как в зеркало времени, смотрелся в своих собеседников-оппонентов, видя в докторе свое прошлое, в Лебедеве — свое возможное будущее. То и другое не устраивало его — прошлое было упрощено, будущее пугало; зеркало-время искажало его черты.

Иванов вообще соотносился с "другими" непросто. Его диалоги-дуэли со Львовым были схваткой равных по силе противников, где доктор-догматик поражал страстной верой в неправую свою правду. Лебедев заполнял сцену и зал неизбывным теплом души. От графа порой исходили нотки грустной человечности, потаенной, пробивавшейся редко, невольно; от Боркина — стихия неудержимого жизнелюбия.

Всего этого Иванов был лишен; атмосфера живых чувств рядом с ним усугубляла картину его душевной агонии. При этом он, иной, чем все, чужой всем, оставался главным в этом ансамбле. Никто и ничто не заслоняло его; он был в центре, был мерой всего, все стягивалось к нему. Это многократно подчеркивалось в спектакле, вплоть до перестановок в тексте. Спектакль начинался сценой из второго акта, где гости на именинах ("среда") судачат об Иванове; сталкиваются мнения, кипят страсти. Герой, прежде чем появиться на сцене, был утвержден в нашем сознании как фигура центральная и чем-то для всех притягательная — для друзей и врагов. Постановщик приглушал тему "среды", убирал со сцены быт, чтобы выдвинуть вперед духовную драму Иванова; создавал вместе с художником образ разрушающегося, холодного мира, а за ним вставал образ столь же холодного, беспросветного времени.

Готовясь к спектаклю, Ефремов часто вспоминал слова Чехова о русских самоубийцах, о "необъятной равнине": "Простора так много, что маленькому человечку нет сил ориентироваться..."[4]. Несклонный прежде к метафорическому театру, он сумел дать метафору одиночества, не изменяя себе, не прибегая к знаковой режиссуре и не смещая пропорций жизни. Одиночество было зримым и коренилось внутри героя. Боровский сделал то, чего хотел и что принял Ефремов — по собственной его формуле, "пространство для одинокого человека"[5].

Смоктуновский протестовал; ему было трудно существовать в такой безжизненной пустоте, но этого и добивался Ефремов — ощущения бесприютности, неприкаянности героя, которое шло бы изнутри него, а не только царило во-вне. Томление и тоска Иванова, не находя исхода, вырастали в нем до критической массы; напряжение в спектакле росло; неизбежен был взрыв — и случался в финале, в бунте героя против самого себя и судьбы, в решительном, как вызов, его уходе. Уход этот, без пафоса и надрыва, был жестом мужества; из сферы мысли оно, последним рывком воли, переходило в действие. Иванов "выпрямлялся", становился самим собой и уходил героем трагическим.

"Время его уничтожило, а он не сдался ему"[6].

[1] *Ефремов О.* О театре и о себе. М., 1997. С.137.

[2] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем в 30-ти тт. Письма. М., 1975. Т.2. С.138

[3] *Там же.* Т. 3. С. 147.

[4] *Там же.* Т. 2. С. 190.

[5] *Ефремов О., Шах-Азизова Т.* Двадцать лет с Чеховым. // Театральная жизнь. 1990. № 20. С. 29.

[6] *Ефремов О.* О театре и о себе. С.138.

Т. Шах-Азизова

"МАКБЕТ" ВИЛЬЯМА ШЕКСПИРА

Королевский Шекспировский театр. Стратфорд-на-Эйвоне. 1976

Режиссер Тревор Нанн. Художник Джон Нейпир.

Макбет — Иэн Мак-Келлен, леди Макбет — Джуди Денч, Банко — Джон

Вудвайн, Дункан — Гриффит Джонс, Малькольм — Роджер Рис, Макдуф — Боб Пек, Ведьмы — Мари Кин, Джудит Харт, Сьюзен Дури.

Тревор Нанн обратился к "Макбету" уже будучи знаменитым режиссером с богатейшим опытом шекспировских постановок. Однако пьеса никак не давалась ему и в то же время словно не отпускала от себя. Первый раз "Макбет" был поставлен им в 1974 году, с прекрасным актерским составом, — но успеха не было. В следующем году Нанн создал новую редакцию этого спектакля — и опять что-то не сложилось. И наконец — редчайший случай в театральной практике — третье обращение к пьесе увенчалось подлинным художественным триумфом.

Использовав кое-что из опыта двух предыдущих постановок, Нанн создал совершенно новый спектакль, полностью поменяв актерский состав, пригласив на главные роли Иэна Мак-Келлена и Джуди Денч и — что было радикальным решением — сменив большую сцену на малую, в недавно открытом дополнительном здании театра, названном "Другое место". Сценическая площадка представляла собой небольшой черный круг, нарисованный в центре настила из некрашеных досок; вокруг, за грубо сколоченными деревянными барьерами, располагались зрители; с двух сторон площадки, у барьеров — столы с реквизитом: корона, кубок с вином, кинжал и т.д.; отдельно, привлекая к себе внимание, повешена золотая королевская мантия; в начале действия по кругу были расставлены деревянные упаковочные ящики, на которых рассаживались участники спектакля. В тесном, замкнутом пространстве персонажи трагедии вплотную приблизились к зрителям, действие стало физически ощутимым, а условность пространства и декорации (при всей вещественности фактуры) придавала происходящему универсальный смысл. Той же цели служили костюмы, в основном выдержанные в стиле конца XIX века (мундиры, смокинги и т.п.), но с добавлением условного средневекового колорита: свитеры, слегка стилизованные под кольчуги, одеяние короля Дункана — не то царское, не то патриаршее. Театр как бы все время напоминал зрителю, что история жестокости и вероломства — не достояние отдаленной легендарной эпохи, а то, что могло произойти и происходило в "цивилизованные" времена.

Изображение сверхъестественного — одна из самых трудных задач для театра, играющего Шекспира перед сегодняшними зрителями. В спектакле Нанна не было Гекаты, а ведьмы походили на обитательниц городского дна из романов Диккенса; одна из них — слабоумная девушка, впадающая в транс. Их пророчества и колдовство (с деревянными человеческими фигурками, вроде тех, что употребляют и современные африканские шаманы) — скорее ворожба, чем проявление потусторонних сил, а секрет их воздействия на Макбета — в его внутренней готовности поддаться гипнозу, в созвучии того, что говорят зловещие создания, его затаенным желаниям и страхам: процессию торжествующих потомков Банко Макбет "видит" с завязанными глазами, вздрагивая и вскрикивая, как от физической боли. Режиссер отказался от привычных сценических эффектов: в спектакле не было Бирнамского леса, идущего на Дунсинан, а призрак убитого Банко возникал только в "очах души" Макбета. Главным средством внешней выразительности стала "живопись светом", концентрирующая внимание на лицах — на том, что происходит в душах людей. В конечном счете сила воздействия спектакля зависела от игры актеров, прежде всего исполнителей двух труднейших центральных ролей.

В английской театральной среде как-то родилось такое определение Макбета: "убийца, говорящий стихами". Эта фраза, конечно же, простодушная и смешноватая, не так уже бессодержательна, если не понимать ее буквально. Ни у одного из шекспировских злодеев нет таких великолепных поэтических монологов, в том числе тех, что стали хрестоматийными образцами философских откровений. Эта сторона роли оказалась глубоко родственной творческой индивидуальности Иэна Мак-Келлена, тогда — 37-летнего актера в расцвете сил и таланта, со взрывным темпераментом и высокой поэтической культурой.

В своей первой сцене Макбет — настоящий воин, боец, весь заряженный энергией битвы и только что одержанной победы, которого трудно представить иначе, чем в армейской форме, с военной выправкой, у которого властное и жесткое лицо профессионального солдата. В этом он мало чем отличается от своего соратника Банко, шагающего рядом. Но встреча с ведьмами, их прорицания и, в особенности, мгновенное исполнение первого из них ("Славься в новом сане, тан!") сразу все меняют. Самое разительное — меняются глаза: они распахиваются, словно созерцая воображаемую, но яркую картину, а затем в них появ-

ляется затаенная мысль — Макбет поверяет ее только зрителю, — и так будет происходить на протяжении всего спектакля.

Первое впечатление, как ни парадоксально, было обманчиво: этот грозный воин со стальными мышцами (он еще покажет себя в деле — в финальном яростном поединке на мечах) в своей глубинной сути — не человек действия. Им владеют воображение и раздумье — *не* целенаправленная мысль, которая и побуждает к деянию. По натуре он ведомый: именно уверенное обещание жены взять все на себя делает для него возможным первый шаг к убийству Дункана, — в лице Макбета — Мак-Келлена при этих словах выражается неподдельное облегчение.

Но последний шаг он должен сделать сам — в знаменитом монологе о кинжале. В постановке Нанна здесь впервые проявляется вся сила воображения Макбета — на грани визионерства. Снова широко раскрытые глаза, ясно видящие невидимое, почти транс, переходящий во внутреннюю сосредоточенность на одной мысли: Макбет решается — как и прежде, ведомый, вернее влекомый, на сей раз — властью образа, сотворенного собственной фантазией.

Его появление после убийства производит шоковый эффект: окровавленные руки, которые он разглядывает, словно посторонние предметы, дрожат, клацая кинжалами, выбивая на них неровную дробь; безудержный поток фраз, неподвижный взгляд — картина почти клиническая. Главное же — смертельно раненный дух, невозможность оторваться от той мучительной "киноленты", которая снова и снова прокручивается в его сознании. И еще: в тот самый момент, когда надо быстро действовать — иначе все может сорваться, — Макбет отдается размышлению: следует монолог о сне, одна из жемчужин шекспировской поэзии.

С этого начинается целая череда напряженных раздумий героя трагедии о человеческой жизни. Они становятся для него самым главным — звучат ли в монологах, обращенных к самому себе и к зрителю, или составляют сокровенный второй план, никогда не покидающий его, что бы ни говорил и ни делал он или те, кто его окружают. В Макбете, как его играет Мак-Келлен, вдруг проступают черты Гамлета, гения размышления. (Роль принца датского была одной из предыдущих шекспировских работ Мак-Келлена.)

В пути Макбета от завязки к финалу выстраивается жестокая логика: он тем глубже погружается мыслью в вопросы о смысле бытия,

чем чернее его преступления, чем больше мертвеет его душа. Кульминационный монолог роли — одно из сильнейших выражений экзистенциального отчаяния, какие знает мировая литература ("Дотлевай, огарок!.. Жизнь — это... повесть,/ Которую пересказал дурак..."), — Мак-Келлен произносил почти без выражения, замедленно, подбирая наиболее точные слова, а завершающее слово, "ничто", падало тяжким камнем, окончательным приговором всем человеческим надеждам.

Леди Макбет — Джуди Денч, по контрасту с мужем, витающим в облаках, была уверенной и практичной, — некрасивая, крепкая, приземистая женщина с жестким, неулыбающимся лицом, которая могла одинаково деловито планировать размещение гостей и убийство. В своем закрытом темном платье, в туго повязанном темном платке она походила на монахиню, но скорее на санитарку или уборщицу — что обретало зловещий смысл, когда она решительным, деловым шагом отправлялась "прибираться" после убийства Дункана. В сценах с Макбетом актрисе не составляло никакого труда показать, что эта женщина — явно ведущее начало в их браке. Рядом с мужем леди Макбет выглядела гораздо более зрелой и духом, и годами; она настраивала его на убийство настойчиво, но спокойно, как любящая мать — сына, на сдачу трудного экзамена или на спортивную победу. Если в Макбете душевный слом происходил мгновенно и бесповоротно, то у его жены он наступал и проявлялся постепенно. Первым сигналом был неожиданный обморок "железной леди" во время общего разговора о страшном происшествии в ее замке: в исполнении Денч это было не отвлекающим маневром, а запоздалой реакцией на шок. Затем — первая трещина в отношениях идеальной пары: после коронации, достигнув всего желаемого, женщина радостно тянулась к мужу, а тот почти рефлекторно от нее отстранялся, и в ее глазах вспыхивала боль и растерянность.

В конце, в сцене, где леди Макбет бродит во сне, вновь переживая события страшной ночи, она появляется преображенной. С ее лица словно спала маска: оно стало живым, выразительным, женственным, глаза-щелки, прятавшие тайные мысли, широко раскрылись и налились слезами; тихий, плачущий голос, как у тяжелобольной, произносит жалобные слова. Но последняя, запредельная боль находит выражение не в слове — речь здесь уже бессильна, — а в звуке, невыносимо и неправдоподобно тонком и долгом, исторгнутом из

сдавленного горла; это стон души, которая вот-вот покинет тело, и приходящее вскоре известие о кончине леди Макбет лишь удостоверяет неизбежное.

В финале спектакля на посветлевшей сцене — победители Макбета: принц Малькольм и трое его сподвижников, бесконечно усталые, еще по-настоящему не ощутившие ни облегчения, ни, тем более, радости и торжества. Прошедшие два с небольшим часа все участники спектакля — те, кто на сцене, и те, кто в зале, — провели в страшном, "подпольном" мире и заглянули в такие мрачные бездны, что должно пройти время, прежде чем они смогут вернуться к нормальному течению жизни: молодой король и его соратники — к восстановлению мира и безопасности в стране, а зрители — к своим повседневным делам...

В. Ряполова

"ДИСПУТ" ПЬЕРА МАРИВО

Театр Наций. Белград. 1976

Режиссер Патрис Шеро. Художник Ришар Педуцци. Костюмы Жака Шмидта. Свет Андре Дио. Звук Андре Серре.

Князь — Ролан Бертен, Эрмиана — Вероник Сильвер, Ее свита — Мишлин Кан, Мадлен Мари, Эгле — Лоранс Бурдил, Азор — Жерар Дезарт, Адин — Жани Гасталди, Месрен — Ален Либо, Кариз — Тереза Меррит, Месру — Томас Андерсон, Дина — Кристин Моро, Меслис — Патрис Фине.

Фестиваль Театра Наций в 1976 году проходил в Белграде. 18 сентября Патрис Шеро впервые показывал третью версию "Диспута" Пьера Мариво, поставленного ранее в Виллербане, в Национальном Народном театре.

Перед закрытым занавесом публика слушала, как настраивается оркестр, но в этой звучащей какофонии начало спектакля таинственно

ускользало даже от самого внимательного зрителя. Разбросанный звуки, обрывки музыкальных фраз неожиданно собирались в мелодию, и аккорды траурного марша "Ода масонов" Моцарта заполняли зал. Семь долгих минут зал слушал Моцарта, и на его глазах оркестровая яма начинала "оживать". Над ней появлялся дым, клубились странные испарения, поднимались вверх и сквозь образовывающийся на глазах у зрителя туман начинали пробиваться световые лучи. В них загорались зеркала, серебром вспыхивал шар, а затем и вся модель солнечной системы — на первых рядах кресел был сделан небольшой квадратный помост, на котором находился то ли кабинет ученого, то ли салон, в котором зритель видел дам и господ. Дым от их сигарет в косых лучах прожекторов тонкими струйками поднимается вверх и сливается с таинственными серными испарениями из мистической бездны, окружающей островок людей. Люди на помосте не принадлежат никакой эпохе. Они в вечерних туалетах: Эрмиана — Вероник Сильвер — прекрасная дама в длинном белом платье, ее окружают дамы в черных платьях такого же покроя; князь — Ролан Бертен в строгом смокинге, с гладкими зачесанными назад волосами, он похож на героя — авантюриста из фильмов 30-х годов XX века. Они ведут спор, но, еще не уловивший его сути, зритель начинал сочувствовать Эрмиане. Светскость и куртуазность беседы едва может скрыть ироничный и отстраненный тон Князя. Он так тщательно отделяет слова, презрительно цедит фразы, что становится понятно — прекрасная и грустная Эрмиана не подвластна себе, хотя она пытается уверить всех, что человек — хозяин своим чувствам. Спутницы Эрмианы, дамы с бледными лицами, смеются над ее жалобами, светят в лицо зеркалами, когда она отворачивается от них. Она не хочет участвовать в жутковатом эксперименте, на котором настаивает князь и который разрешит ее спор с Князем о том, кто от природы более всего склонен к непостоянству мужчины или женщины.

Забавный диспут одноактной комедии Мариво Шеро превращается в жестокое исследование природы человека, в выявление истинных мотивов его поведения. "Мариво держит дверь, а Сад входит в нее"[1], — писал режиссер. Мариво, сын Века Света, как называли эпоху Просвещения, с оптимизмом и иронией рассматривал естественного человека и его путь вхождения в мир социальный, в мир цивилизованных людей. "Я даю Вам свет, чтобы заставить Вас читать в книге мира", — надменно говорит Князь в спектакле Шеро, направляя луч в

глаза Эрмиане. И она, и зрители обречены на жестокий урок философии, который им преподносит князь — этот новоявленный либертен XX века.

19 лет на природе, вдали от людей, живут трое девочек и трое мальчиков, каждый из них уверен, что на свете существует только он один и еще двое черных слуг, муж и жена. Сейчас на глазах у Князя и Эрмианы они впервые покинут свои дома и начнут познавать себя и мир.

По тоненьким мосткам, опасливо возвышаясь над ямой, полной серными испарениями, — "пространством природы" — двор следовал за Князем. "Я нахожусь в потерянной стране" — говорила Эрмиана, пытаясь заглянуть за занавес, которой от движения ее руки шел вверх. Сцена была погружена в темноту, но зритель уже вдыхал странно знакомые запахи — настоящей земли, комья которой были искусно закреплены на клейких лентах художником Р. Педуцци и разбросаны по всей сцене, настоящей листвы, колышущейся на деревьях, воды. Луна начинала пробиваться сквозь облака, и мало-помалу зритель начинал различать высокие стены старинного дворца, со всех сторон окруженного мрачным лесом. Лес был живой, в нем каркали вороны, заглушая пение птиц, листья трепетали на ветру, в свете луны блестело маленькое болотце, в котором начинали квакать лягушки. Стены дворца медленно разворачивались и приближались к центру сцены, образуя враждебное агрессивное пространство, которое заточало человека.

Семь ночей пройдет перед глазами зрителя. Полная луна превратится в тоненький серп. В конце каждой ночи черный занавес будет опускаться и снова подниматься, словно отбивая символическую пунктуацию времени. Семь ночей Князь будет истязать Эрмиану и зрителей чудовищной инициацией — дети будут вступать в мир взрослых и в них, нежных и невинных пробудятся все низкие чувства, которые сделают их похожими на цивилизованных людей. За детьми наблюдает двор — в окне дворца появится и исчезнет чье-то лицо, мелькнет силуэт в дверном проеме, чуть более чем нужно останется освещенным окно. Как убегающая волна ощущается на сцене жизнь наблюдающих за детьми. Зритель же будет смотреть и за детьми и за хозяевами, постепенно проникаясь кощунством поставленного эксперимента.

Каждая новая ночь начинается звуками труб из похоронного марша Нью-Орлеана, это музыкальная тема черной супружеской пары — Кариз и Месру. Они одеты в черное, и в ночной полутьме едва различимы. Они обслуживают детей, их купают, посыпают пудрой, одевают,

подают нужные предметы, но у них нет ни малейшего снисхождения к детям. Кариз и Месру выполняют волю Князя, они создают детям препятствия, грубо обрывают их, выбирают партнеров, подстраивают ситуации. Они говорят друг с другом, переводя диалог в пение, кажется, что из их реплик рождается блюз. Музыка пронзает тишину, и Нью-Орлеанские трубы звучат как память о рабстве, навсегда оставшаяся в западной культуре. Дети считают их уродами с черной кожей, и процесс познания мира начинается с них самих.

Двое черных слуг выводят на авансцену девочку, тоненькую, нежную, с завязанными глазами. Она в одном белом белье, в длинных черных чулках, как у Алисы Л. Кэролла, первого, кто приоткрыл этот таинственный путь из детства во взрослую жизнь. Эгле — Лоранс Бурдил, как маленький испуганный зверек, который в любой момент готов спрятаться, она внимательно изучает свое тело, гладит себя. Рассматривая что-то новое, она садится на землю, так как вертикальное положение ей пока мешает. В болотце она видит отражение мальчика – Азора — Жерара Дезарата. Он робкий, тихий, лирический. Дети радуются друг другу, но Эгле кусает и щиплет Азора, он нравится ей, но он — не такой как она. Каждый из них открывает другого. Изумленный Азор тянет Эгле за ногу: "Я умираю от счастья быть рядом с Вами, я отдаю себя в Ваши руки"[2]. Они дотрагиваются друг до друга, и начинают кружиться в странном танце — пантомиме, в нем нежность и страсть, нетерпение и жажда обладания, но по взмаху платка Князя слуги разводят детей — им еще рано соединяться.

Появляется вторая пара — Адин — Жани Гасталди и Месрен — Адин Либо. Они уже пережили то же, что Эгле и Азор. И теперь каждый из них должен узнать, что есть люди, подобные им. Адин такая же хрупкая и нежная как Эгле, она так же одета, они очень похожи друг на друга. "Вы человек?" — спрашивает Адин, зачарованно разглядывая Эгле. "Да, безусловно, и очень человек" — надменно отвечает Эгле. Благодаря этой встрече с подобным происходит открытие себя. Еще ничего не свершилось, но Эгле и Адин уже соперницы, они уже сравнивают, кто красивее, и Адин простодушно смеется, увидев в руках у Эгле зеркало — такая уродка хочет еще и смотреть на себя! Совсем иначе знакомятся друг с другом юноши — Азор и Месрен. Они прыгают друг перед другом, словно меряясь силой, затем удовлетворенно прыгают вместе, а потом радуются новому знакомству, которое завершится совместным ужином. "Никогда еще язык Мариво не был таким

плотным. Можно брать слова за ноги букв и включать в них бесконечность отношений, видеть в них абсолютную требовательность к жизни", — писал Шеро[3].

От ночи к ночи дети все больше превращаются в маленьких взрослых. Они перестают садиться на пол, желая исследовать что-то новое, их речь становится более гладкой, интонации менее отрывистыми. Эгле начинает подражать оборотам речи взрослых, желая убедить всех в своей правоте. Чем красочнее и сложнее ее речь, тем смешнее делается она сама, и во время ее самого длинного и рассудительного монолога в болотце начинают подпевать лягушки, в конце концов полностью заглушая Эгле.

Самой страшной ночью оказывается шестая. В эту ночь Эгле ссорится с Азором, ссорит его с Месреном, отбирает у Адин Месрена, и, видя Азора, уходящего к Адин, Эгле дико кричит: "Я не хочу ничего терять". С инфернальным простодушием Эгле обнаруживает природу своих поступков — жестокость, ложь, подавление другого, агрессию и страх. И за всем за этим — страшное одиночество. Взросление детей оборачивается нравственным распадом. Драматизм сцены нарастает, и на глазах у зрителя начинают крениться колонны дворца, разваливается фронтон, на месте которого обнаруживаются трубы и металлические конструкции. Потрясенный предательством Азор хочет покинуть Эгле, но ... бежит за нею. "Постойте же, — удивляется Эгле, — Вы хотите сказать, что Вы не любите меня больше? Что это все означает?" "Скоро Вы узнаете остальное". Но в спектакле Шеро Азор не может найти утешение ни в ком и ни в чем, он кончает с собой, прыгая в бездну, из которой вновь начинает клубиться дым.

Князь вне себя. Финал эксперимента оказывается абсолютно неожиданным, и он решает завершить его иначе. Из туманных испарений ямы вытаскивают третью пару детей — Дину и Меслиса, это те, кто выстоял и не позволил разлучить себя. Но попытка Князя рационально вмешаться в ход событий проваливается. С дикими криками из леса выбегают Эгле, Адин и Месрен и утаскивают туда эту новую пару. Только вопли и плотоядные крики доносятся из темноты леса.

В своей жесткой притче Патрис Шеро беспощаден к европейскому рационализму, и, кажется, что он написал последнюю и самую безнадежную страницу в трагическую историю познания мира и человека в XX веке.

[1] *Chereau P. à Leonardini J.-P.* l'Humanité. 1973.23.10.
[2] *Marivaux P.* Les acteurs de Bonne foi. La Dispute. L'epreuve. P., 1991. P.156.
[3] P. Chereau à Colette Godard. Le Monde. 1973. 12.10.

Е. Дунаева

"ЗИМНИЙ ПУТЬ"

Шаубюне. Западный Берлин, территория Олимпийского стадиона. 1977

Сценическая композиция Клауса Михаэля Грюбера (при участии Элен Хаммер) по роману Фридриха Гельдерлина "Гиперион". Режиссер Клаус Михаэль Грюбер. Архитектор-дизайнер Антонио Рекалкати. Музыка Франца Шуберта.
Гиперион — Бруно Ганц, Лотта Циммер — Эдит Клевер.

Олимпийский стадион в Берлине (в 1977 году — Западном) всегда вызывал у немцев ассоциации самые разные, по преимуществу мрачные. Строение 1936 года связано и с фильмом Лени Рифеншталь "Олимпия" и парадоксальным образом — с нацистскими парадами (Берлинский стадион в немецком сознании соединялся с Нюрнбергским, где проходили партийные съезды гитлеровцев).

Грюбер строил действие на резком противопоставлении: герой спектакля, гуманист, борющийся в XVIII веке за освобождение Греции, за мировую гармонию, должен существовать среди бетонных трибун и расчерченных гравиевых дорожек, на холодном, пронизывающем ветру. Персонаж должен действовать так, как действовал в романе Гельдерлина, но режиссер помещал этого персонажа в пространство, противоположное любым представлениям о мире классики. Текст звучал через микрофоны, а Гиперион был закутан в свободный, не спасающий от холода современный плащ.

Фридрих Гельдерлин написал роман об утраченных иллюзиях и разбитых мечтах: молодой грек одержим стремление возродить в XVIII веке идеалы и чувствования древней Эллады, создать царство красо-

ты и свободы не на небесах, а на земле. Гельдерлиновский Гиперион — человек действия, а не только прекраснодушный созерцатель и проповедник прекрасного: когда начинается восстание против турок, Гиперион и его друг Алабанда встают во главе восставших. Но восстание проваливается, так как никто по-настоящему не может понять, за что выступает, против чего борется. Разочарованный Гиперион удаляется от людей, ведет одинокую, отшельническую жизнь. Миссия Гипериона величественна и благородна, но она была обречена на провал два века назад, и пора, полагает Грюбер, об этой истории вспомнить.

Вместе со своими зрителями режиссер снова вспоминает, но показывает уже не отдаленную временем и подернутую поэтической дымкой картину, а сюжет, вполне современный. Герой представления (Бруно Ганц), как и все грюберовские персонажи, путешествует, совершает свой путь в пространстве — стадион велик, и рождается иллюзия преодоления пространства. Как одну из вех на этой дороге Грюбер и художник Антонио Рекалкати помещают на поле вокзал, где Гиперион должен сделать передышку, но он не хочет сидеть в зале ожидания и снова выходит на холод и ветер. Гельдерлиновский Гиперион встречал на своем пути много препятствий, Грюбер материализует их по-своему: провозвестника мировой гармонии на поле стадиона встречают полицейские машины, он бежит, преследуемый воем сирен, на него направлены прожектора, за ним следят из сторожевых будок, ветер бьет ему в лицо, валит с ног.

В некоторых эпизодах постановщик отождествляет Гипериона с самим Гельдерлином. Так, его, измученного и страдающего, встречает Лотта Циммер (Эдит Клевер) (она ухаживала за больным поэтом в тяжкие годы его длительного безумия), вместе с Алабандой, персонажем романа, Гипериона напутствует реально существовавший друг Гельдерлина, Синклер.

Зрители занимали только одно крыло стадиона, остальные трибуны были пусты, в начале представления над стадионом загоралось табло; светящиеся буквы складывались в гельдерлиновские строки о трагической судьбе героя во все времена, о том, как трудно "сравняться с небесами". В то время как Гиперион читал свои письма (как известно, роман состоит из писем Гипериона своему другу в Германию), на стадионе развертывалось действие, относящееся к другой эпохе, текст письма режиссер сопоставлял с происходящим. Так, во время чтения

первого письма на поле появлялись солдаты времен империалистической войны, в походных сумках, разбросанных здесь же, на поле, — тоже письма. Затем следовал первый диалог Гипериона с Алабандой, вдали раздавалось пение, и слышались проклятия. Во время чтения третьего письма Лотта Циммер медленно шла через поле к главной трибуне — Гиперион беседовал со своей возлюбленной, Диотимой. Затем опять погоня, снова преследование...

Жизнь немилосердна к герою, он вынужден скрываться и забыть о том, что мечтал о вселенском братстве, о "хлебе и вине" (так называется одна из гельдерлиновских элегий).

В одном из предфинальных эпизодов Гиперион у Грюбера напоминал Чарли Чаплина в котелке, классический герой отождествлялся с современным XX столетия, оказывался превращенным в другого персонажа. В финале, прочитав элегию о хлебе и вине, Гиперион начинал играть в мяч, останавливался, снова твердил слова элегии об обреченных, желавших уснуть и забыться.

Сначала Гиперион читал громко и внятно, потом затихал, бормотал, путал слова, наконец умолкал — лишь продолжал гонять футбольный мяч по полю. Ветер разносил по стадиону белые клочки бумаги — гиперионовские письма, самого Гипериона уже не было, на его месте тренирующийся спортсмен, тривиальный герой нынешнего дня. Грюбер прощался с классическим персонажем, не мог найти ему места в современности... На стадионе появлялись все новые и новые люди, загорались и пылали деревянные футбольные ворота, звучали выстрелы, слышались чьи-то крики. Тот, кто ранее был Гиперионом, продолжал играть в мяч...

В постановке "Зимнего пути" Грюбер в отличие от своих прежних работ, хотел он того или не хотел, выступил интерпретатором классического произведения и трактовал гельдерлиновский роман остро, активно и смело. Грюбер заставил Гипериона, человека XVIII века, пережить то, с чем люди вынуждены были столкнуться в последующие эпохи, пережить ситуации травли, охоты на человека. Сцены преследования Гипериона, его попытки спрятаться истолкованы режиссером так, что начинают напоминать гестаповскую облаву или селекцию на плацу в фашистском концлагере. Западноберлинский стадион обретал черты сходства с чилийским стадионом в Сантьяго. Гипериона, совершающего свой крестный путь, Грюбер сравнивал с современными мучениками, жертвами фашистской хунты в Чили. В сознании современного человечества ста-

дион в Сантьяго после сентябрьского переворота 1973 года стал ассоциироваться с самыми жестокими и мрачными событиями, превратился в символ политического террора и насилия над личностью.

Грюбер не мог не учесть этих ассоциаций и, скорее всего, на них и рассчитывал. Пространство стадиона постановщик воспринимает не просто как непривычную игровую площадку, на которой можно в полную меру реализовать свои режиссерские, профессиональные возможности. Место действия в "Зимнем пути" — первый пункт режиссерской концепции, прямо заявленная идея спектакля. Герой — идеалист и романтик — вынужден и обречен жить во враждебном мире, и это становится очевидным с самых первых мгновений представления, ибо бетон, камни и металлические конструкции ничем не одухотворены и не очеловечены, а зрители, сгрудившись в одном крыле трибун, удалены от исполнителей, лишены контакта с ними. Актеры отчуждены от публики, их пространство не объединено с пространством зрителей, актеры кричат в микрофон, и лишь эхо из голосов достигает трибун. Грюбер пользуется сильными средствами, чтобы подчеркнуть одиночество и трагизм положения гельдерлиновского героя, и, что очень важно для него, стремится вызвать сочувствие к персонажу классического творения. Ранее герои классики в его спектаклях нарочито отдалялись от зрителей, были им чужими — и режиссер на этой чуждости всячески настаивал. Теперь затерявшиеся на огромном поле стадиона, охрипшие на ветру персонажи грюберовского спектакля оказываются понятны зрителям. Они беспомощны, преследуемы, слабы, они — люди, а не герои, не персонажи из легенды.

В постановке "Зимнего пути" режиссер заинтересовывает публику судьбой персонажа, ставит спектакль полемический и драматический об исторической судьбе Германии, так как и роман Гельдерлина, хотя и посвящен Греции, содержит немало горьких размышлений о родине самого поэта. Друг, с которым переписывается Гиперион, — немец, и Гипериону предоставляется возможность сравнить две страны, два типа национальных характеров.

Западногерманский критик Гюнтер Рюле замечает, что главный вопрос, который задает себе Грюбер в "Зимнем пути": "Что есть немецкое отечество?"[1] По мнению Рюле, грюберовская постановка вызывает в памяти зрителей мысли о самых болезненных эпизодах германской истории, спектакль на западноберлинском стадионе — "плач о неправедной судьбе Германии" в XX веке, это взгляд современного

немца прежде всего в прошлое своей страны, взгляд, полный сочувствия к тем, кто во все времена находил в себе силы бороться против мрака во имя света и жизни.

Герой спектакля Грюбера бежит не в поэзию, а от поэзии — становится спортсменом, находя в этом спасение современного европейца.

[1] *Rühle G.* Nur wer sich ändert, findet sich wieder // Theater. Sonderheft, 1978. S.21.

Г. Макарова

"Махабхарата"
Реж. П. Брук.
Международный
центр театральных
исследований.
Авиньон. 1985



"Серсо".
Реж. А.А. Васильев.
Театр на Таганке.
Москва. 1985



"Дядя Ваня".
Реж. Э. Някрошюс.
Молодежный театр.
Вильнюс. 1986



"Братья и сестры".
Реж. Л.А. Додин.
МДТ.
Ленинград. 1985



"МАКБЕТ" КАРМЕЛО БЕНЕ ПО ТРАГЕДИИ ВИЛЬЯМА ШЕКСПИРА

Театр Кармело Бене. Милан. 1983

Режиссер Кармело Бене. Художник Кармело Бене.
Макбет — Кармело Бене, Леди Макбет — Сюзанна Иавиколи.

В начале 80-х годов в итальянском театре наступило время Макбетов. К одной из самых мрачных трагедий Шекспира театр обратился в это время не случайно. В ней он как бы подводил итоги предшествующего десятилетия, трагических лет контестации и терроризма, принесших в повседневную жизнь ожесточение, насилие, кровь. Кармело Бене — глава театрального авангарда в Италии — своего "Макбета" показал зимой 1983 года. Спектакль имел огромный успех, и, по мнению большинства критиков, стал лучшим его творением. Бене выступил здесь в роли автора, главного исполнителя, художника и режиссера.

По форме "Макбет" Кармело Бене — это коллаж, состоящий из отрывков монологов, диалогов, отдельных реплик и слов из трагедии Шекспира, перемешанных с цитатами из либретто Ф. М. Пьяве, написанного для оперы, текста самого Бене, фрагментов музыки Дж. Верди из оперы "Макбет" (в обработке Луиджи Дзито) и самых разных звуков — от человеческой речи и оперных арий до нечленораздельных созвучий, издаваемых персонажами на сцене. Все шумы, голоса, звуки, паузы оркестрованы и представляют собой своего рода музыкальную партитуру.

Практически весь спектакль играется одним Кармело Бене. Ему помогает лишь Сюзанна Иавиколи, актриса, исполняющая роль леди Макбет, но ее роль сводится лишь к роли помощницы. Она, вместе с декорациями и реквизитом, создает фон, обстановку, необходимую главному герою. Спектакль идет около двух часов, и все это время на сцене царит один Бене. Его поразительный, полный тысяч оттенков, низкий голос, заполняет все пространство зала и не уступает по силе выразительности музыке Верди.

Открывается занавес. Слабо освещенная полупустая сцена и совершенно черный задник. Справа и слева выдающиеся вперед кулисы с симметрично расположенными по обеим сторонам шкафами. В центре на небольшом возвышении покрытая белым покрывалом широкая кровать. Звучит фонограмма — шумы, шорохи, голоса просыпающейся деревни ... и долгий страшный звериный рев. Ветер с воем врывается через распахнувшиеся окна (они же шкафы), а в их зеркальных ставнях-дверцах тревожно мерцают холодные отблески света. Сквозь шум ветра, как заклинание, слышатся первые слова: "Прекрасное — гнусно, гнусное — прекрасно".

На сцене рыцарь. В косых лучах прожекторов сверкают его латы, шлем, секира, меч... Глухо и тяжело звякает железо. Макбет физически крепок, но в нем чувствуется слабость или усталость. У него громадные совершенно черные глаза — тяжел и страшен взгляд этих глаз, пылающих болезненным и разрушительным огнем. Его смех, мучительный, отчаянный, вызывающий, отрицает и ниспровергает все.

Спектакль строится на контрастах, на совмещении противоположностей как в образе главного героя, так и в звуковом сопровождении, в декорациях и костюмах. Общий фон сцены темный, на нем изредка появляются яркие мазки белого, серебристого, красного. Красный, кровавый, символ преступления — главный цвет: это красный плащ, кровавые пятна на заднике, на белых простынях кровати, на руке Макбета (эпизод с "раненой повязкой").

В спектакле Бене нет никакой борьбы за власть, за обладание короной, здесь нет процесса падения, нравственной деградации героя. С самого начала перед нами человек, уже совершивший преступление. Почему, во имя чего — неизвестно, и это неважно. Все персонажи, чьи реплики произносит Макбет, — это призраки, населяющие его больную душу. Макбет повторяет слова, сказанные его жертвами, он сам рассказывает историю своего падения, он говорит со своими призрака-

ми, говорит от их имени. В спектакле все сосредоточено на персонаже, остальное не имеет значения. Все происходящее суть внутреннее состояние героя — беспросветный мрак и хаос его души.

Макбет охвачен невероятным, почти безумным беспокойством. Он никак не может найти себе место, его что-то гнетет и душит. То он рычит и воет, как от непереносимой боли, то хохочет, то ожесточенно бьет сам себя и все время надевает на себя и тут же снимает рыцарские доспехи, короны с острыми зубцами, сапоги, старинные камзолы, плащи, берет и отбрасывает щиты, палицы, шпаги... Макбет одевается, но никак не может одеться. До полного обмундирования воина ему все время чего-то не хватает. То он появляется только в полурасстегнутых грудных латах, то в камзоле с одним рукавом, то в рыцарских наколенниках и босиком, то в одном железном сапоге. Фраза из пьесы "Почему ты надеваешь на меня не мое платье?" в спектакле становится ключевой. У всех в этом мире есть свое платье, но у этого Макбета такого платья нет. И дело не только в том, что Макбет незаконно хочет быть королем Шотландии, идет ради этого на преступление и, действительно, надевает не свое, не принадлежащее ему по праву королевское одеяние. Главная мысль в другом: Макбет, проливший чужую кровь, перестал быть человеком.

Его костюм — это он сам. Макбет мечется по сцене, одержимо срывая и надевая на себя разные одежды. Он словно хочет освободиться от себя, сбросить с себя свой грех, свое преступление, и вместе с тем вернуть что-то утраченное и забытое, и воплотиться, наконец, в человека. Но этого ему не дано. Кульминацией борьбы Макбета с самим собой становится сцена, в которой он долго, с ожесточением, с отвращением, бьет себя железной рыцарской перчаткой. Его муки кончаются в финале, когда он, наконец, себя уничтожает. Макбет — Бене подходит к своему двойнику в полных рыцарских доспехах, сидящему на полу в центре сцены. Свет направляется на эту фигуру, и тут становится ясно, что человека нет, внутри доспехов — пустота. Сильным ударом он разбивает сидящего рыцаря, яростно расшвыривая по сцене его "останки".

Музыка Верди врывается в мрачное и безнадежное действо сцены всегда неожиданным и почти неправдоподобным контрастом к зрительному ряду, и странным образом она несет с собой что-то разрушительное. Вся проникнутая очищающим пафосом истинной трагедии величественная музыка, звучащая словно в храме, и полные все отри-

цающего сарказма и иронии картины этого спектакля. И возникшее сострадание сметается неприязнью, чувство ужаса — презреньем. Трагическое отстраняется жестокой иронией и гротеском, нивелируется, нейтрализуется, исчезает. Масштаб катастрофы кажется еще необъятнее, а ощущение безвыходности и безнадежности усугубляется.

Театр Бене — это искусство сильно действующих средств, резких и даже грубых красок, и это несмотря на то, что его основу составляет подтекст. Отказ от связного текста и логично выстроенного сюжета приводит к тому, что спектакль строится исключительно на подтекстовых мотивах. Именно подтекст, вынесенный на поверхность, играется актером; он же закрепляется в предметах и образах зрительного ряда.

О театре Кармело Бене обычно говорят, используя разные отрицания: "новая недраматургия", "демонтаж драмы", "раздробленность индивидуума". Своим искусством Бене отрицает почти все основные положения аристотелевской эстетики, в том числе категорию трагического и катарсис. В "Макбете" он не подводит своего героя к осознанию содеянного, к прозрению и раскаянию. Картина мира в спектакле программно безнадежна. Бене ощущает мучительно духовный кризис современного мира и надежд на будущее не имеет. При этом он не желает быть арбитром и никого не судит. Более того, он сам глубоко чувствует свою сопричастность к этому безумному миру и его всеразрушающей стихии. Именно поэтому в "Макбете", как и в других своих творениях, Бене выступает не только как автор, но и как действующее лицо драмы, говорит в полном смысле слова от своего имени. Исповедальностью (от своего имени и от имени своего больного и потерянного поколения) пронизано все творчество Кармело Бене. "Вот уже 20 лет я бьюсь над тем, чтобы разрушить себя и итальянский театр", — заявляет он перед премьерой "Макбета"[1]. Герой театра Бене в каком-то смысле — это и лирический герой автора. Реквием по человеку и по себе самому — так можно определить основное содержание и спектакля "Макбет".

"Цель работы Бене в "Макбете" — показать оборотную сторону мира, само обнаженное безумие и бессознательную сущность действительности"[2]. В оценках современного мира и человека Бене последователен и идет до конца. Демонтаж механизма драмы, снятие трагического, разрушение индивидуума, разрушение своего "я" — все это "Макбет". Но Бене оспаривает право и возможность даже самой театральной постановки. "Что касается меня как актера, то в этом году я сни-

маю со сцены "Макбета", — пишет он в программе к спектаклю. Так в своей обычной парадоксальной форме он отрекается от своего героя как героя и персонажа, отказывая ему даже в праве на воплощение, оставляя его в вечном поиске самого себя, своего навсегда утраченного человеческого лица.

Певец пустоты, разрушения, гибели — так называют Кармело Бене. К гибели и взывает в заключительных словах спектакля его Макбет:

Хотел бы я чтоб рухнула земля
Тревога Все Ветры Дуйте
Приди Уничтожение я начинаю
уставать
от солнца[3].

[1] Unità. 1983. 4.01.
[2] *Volli U.* Il mondo e così folle: non servono le parole. // La Repubblica. 1983. 06.01.
[3] В переводе сохранены порядок слов, пунктуация, заглавные буквы итальянского текста Бене.

М. Скорнякова

"БРАТЬЯ И СЕСТРЫ" Ф. А. АБРАМОВА

Малый Драматический театр. Ленинград. 1985

Инсценировка Л. А. Додина, А. И. Кацмана, С. С. Бехтерева. Режиссер Л. А. Додин. Художник Э. С. Кочергин.
Анфиса — Т. Б. Шестакова, Лукашин — Н. Г. Лавров, Ганичев — С. С. Бехтерев, Пряслин — П. М. Семак, Лизавета — Н. А. Акимова, Егорша — С. А. Власов, Варвара — Н. А. Фоменко, Петр Житов — И. Ю. Иванов.

Спектаклю предшествовали актерские поездки на Север. На Пинегу ехали потому, что хотели сыграть историю Пряслиных на природе, в естественных условиях. Попробовать себя в крестьянской работе — косьбе, метании стогов, рубке леса. Походить в гости к древним старухам из Верколы, послушать их пение. Веркольские летние поездки

позволили показать не внешний, а внутренний уклад жизни северной деревни, ее "мирочувствование".

В спектакле не было главного героя. Были роли маленькие и большие. Главным стал не Мишка Пряслин-Семак, в бабьем пекашинском царстве, в непомерной тягости дел превратившийся из юнца в красавца-парня, трудолюбца с беспокойной совестью, тяжкими думами и загубленной деревенским "обществом" любовью. И не Анфиса-Шестакова, справедливая и добрая "председательша". Главное действующее лицо в спектакле — деревенский люд, народ в движении времени и истории.

Коротких эпизодов здесь около пятидесяти, по числу участников. Оттого массовки в "Братьях и сестрах" не существует, — есть "народный океан".

У каждого, самого скромного участника спектакля — имеется свой законченный, иногда краткий, как мгновенье, эпизод. А значит, есть шанс открыться, проявить себя. Как это делает Марья Нетесова (Г. Филимонова), суровая северная крестьянка, — та, что сует под нос начальнику Ганичеву лепешку из мха, которой после "добровольного займа" должна кормить умирающую от туберкулеза дочку. Или в чуть более длинном эпизоде прощания — брат и сестра Лобановы. Он — бывший деревенский активист, комсомолец (В. Захарьев), умирающий, затравленный семьей и деревней, за то что, не погиб, как другие, на войне, а попал в плен, в лагерь, к немцам, из последних сил бредет в больницу, а она — большеглазая, тихая, верная Александра (Н. Бабичева), напоив его последним в доме молоком, — поднимает истаявшую от худобы руку, машет брату во след и тоненьким голоском запевает песню их общей коммунарской юности: "Наш паровоз, вперед лети, В коммуне остановка..."

Вопреки автору — Федору Абрамову, утверждавшему, что Веркола и Пинега — самые красивые места на земле, пространство сцены оформлено Эдуардом Кочергиным бескрасочно и скупо, в единой — деревянной, деревенской фактуре. Вертикалями встают тонкие и редкие шесты с необитаемыми скворечниками, словно их тоже опустошила война. Жерди покоятся на стержнях по бокам порталов, то замыкая сцену, то открывая ее в зал. От пинежской красоты остались лишь печальные журавлиные клики в вышине невидимого неба.

И еще здесь есть крепкая, из старых выщербленных бревен стена. Подвешенная на канатах, подвижная, не закрывающая целиком зеркала

сцены, она постоянно меняет свое назначение, становясь то помостом, то крышей, то землей, то небом, нависшим низко, то киноэкраном, на котором дробятся документальные победные военные кадры в первой части спектакля, а в начале второго вечера плывет и мерцает развеселое цветное марево "Кубанских казаков".

На островке счастливой любви, в повети забылись в объятьях друг друга Михаил и Варвара — Фоменко, недавний мальчишка и скуластая тридцатилетняя красавица — вдова, похожая на русских деревенских мадонн Венецианова. Старый вальс "Дунайские волны" слышен от околицы и баюкает влюбленных. И вдруг стена из бревен (крыша в эпизоде) — плавно взмывает вверх, как на крыльях, покачивается, под звуки вальса.

Хлеб присутствует в спектакле, как главная тема, забота, радость, печаль, как основание жизни, судьбообразующее начало в деревенском мире. Его ждут. Его отнимают. За хлеб, противозаконно розданный голодающим пекашинцам, председатель Лукашин идет в тюрьму.

Знаменитая и многократно описанная критиками сцена, в которой вернувшийся с лесозаготовок Михаил одаряет свое семейство хлебом, родилась еще в студенческом варианте "Братьев и сестер". Уже розданы и благоговейно приняты подарки: платок — матери, синий в горошек сатин и мальчуковые ботинки — Лизке, и она прошлась в новой обувке по щербатому полу, полная детской благодарности до слез. Тогда старший, почитаемый в семье брат, вынул из мешка кирпич черного хлеба, вкус которого в Пекашине забыли, а младшие ни вида, ни вкуса его никогда не знали, и маленькая Татьянка спросила: "Мам, что это?" И мать растянула во всю длину чистое полотенце на коленях детей, а Михаил принялся резать буханку, наделять каждого толстым пахучим ломтем. Малыши с жадностью впились в мякоть. Лизка кусала от куска аккуратно, подставляя под крошки ладонь. А мать — Анна (Н. Семенова), кажется, вовсе хлеба не ела, — будто целовала его. И на все это священнодействие, "причащение хлебом", одаривание им, смотрел с фотографии на бревенчатой стене убитый солдат — отец.

Режиссер сводил и сталкивал не только смыслы, но и типы театров, резко переходя от подлинного, натурального к — условному, от поэтического к низменному и грубому, от смешного к ужасному.

В банном эпизоде, где в блаженном тепле после долгого холода лесозаготовок пребывают, в последний раз исповедуются друг перед другом Мишка, замученный чувством долга и совестливостью, и Егор-

ша, уже навострившийся прочь от деревенских тягот, — обнаженные тела, розовая от жара мужская плоть, распаренные березовые веники, дух от которых проникает в зал.

На празднике "обсевной", обещанном и устроенном председательшей Анфисой, со сцены аппетитно пахнет вареным мясом, потому что едят пекашинцы настоящую говядину.

Но высокая трагедийная условность возникает в эпизоде, когда у деревни по разнорядке отбирают только что собранный урожай. Нужно видеть, как откричавшись, отвоевавшись до драки, стоят пекашинцы и молча провожают голодными погасшими глазами каждый мешок с зерном, который с глухим стуком падает на помост — платформу. Загрузившись, она медленно плывет вверх. Там, в высоте наклоняется. И уже беззвучно тяжелые мешки соскальзывает вниз, в никуда, в темноту, хотя и объяснил неколебимый уполномоченный Ганичев деревне, что хлеб Севера пойдет голодающему после страшной засухи Поволжью.

Ганичева в романе Абрамова нет. Театр сочинил, "сложил" его из трех персонажей — самую неоднозначную фигуру спектакля. С железными зубами вместо выпавших от цинги. Истаявшим от трудов и болезней. Его голос звенит и на глазах слезы, когда он благодарит баб за их трудовую маяту в годы войны. Однако фанатически верующий в правоту своего дела, он может приносить зло. Ганичев у Бехтерева — нечто большее, чем отдельный характер; творение беспощадного времени. Но где-то на дне души просыпается и саднит совесть. Оттого не садится Ганичев за скудную трапезу Лукашина и Анфисы, что именем государства только что до последнего зерна обобрал деревню, осиротил людей.

Первый после победы сев, без мужиков, убитых на войне, — точно балет. Бабы идут мощно, размахиваются широко — высокие и маленькие, старые и совсем юные, измученные за войну, но все еще сильные пекашинские женки. В изнеможении падают на землю телами — на ее необъятное тело, вбирая в себя силу земли и согревая ее собой. Слышится крик: "Куча мала!!!" — и женки валятся на мощную Марфу Репишную (С. Григорьева). Рты разинуты в веселом, азартном вопле, тела бесстыдно переплетены. Но что-то страшное есть в этом шевелении, тесном телесном касании безмужних баб.

В точности и бережности восстановлен старинный обряд лизкиной свадьбы. Пропеты все песни, протанцованы танцы. Одна из всех, хоть и самая юная, невеста — подросток в красном платье, с красной

ленточкой в косе (как положено на Пинеге), знающая наизусть бабушкины присловья, проделывает весь ритуал с трогательной и истовой серьезностью, зная, что нужно быть печальной и оплакать в песне перемену своей жизни. Но когда диссонансом вторгается в обряд "фокстротный шик" Егорши, а вместо старинного пинежского "Раз, два, три — я люблю тебя" звучит заграничная, трофейная "Кукарача", предчувствие близкой беды — отступничества Егорши, одинокости Лизки, гибели ее надежд, — приходит на веселую свадьбу.

Театр говорил о деревне свободно, с любовью и печалью, наперед зная ее судьбу — и ничего не приукрашивая, "не подрумянивая" в ней. Деревня способна быть мужественной и жертвенной, упрямой в надежде и вере, но и коварной, скаредной, беспощадной, страшной в темном своем суде над человеком. Трижды показано в спектакле предательство деревенских, грех их отступничества от невиновного.

Равнодушно сняли с поста "председательшу" Анфису, хранительницу и защитницу. До смерти — по темноте, дремучести, "советскости" — затравили несчастного узника немецких лагерей Тимофея Лобанова. Отказались подписать письмо в защиту осужденного по их же вине Лукашина. Даже тихая пряслинская семья ужасна, когда с добрейшей матерью и ясноглазой Лизкой во главе, заходясь в визгливом крике, кидается на Варвару — разлучницу, связавшуюся с юнцом.

И вот уже нет сбежавшей в город Варвары. Мишка Пряслин один стоит во дворе под холодными звездами и плачет настоящими слезами. Здесь посещает его мечтание о празднике, о возвращении всех погибших. Покойный отец появляется в освещенном прямоугольнике двери, берет сына за руку и ведет в дом. А там сиянье свадьбы — Мишкиной и Варвары, которая теперь сидит вместе со всеми, любимая и принятая семейством. Деревня спешит поздравить жениха с невестой. Живые и мертвые рядом.

Но исчезает мираж. И снова Мишка один под ледяным светом звезд...

В. Максимова

"МАХАБХАРАТА"

Международный центр театральных исследований.
Авиньонский театральный фестиваль. 1985

Инсценировка Жана-Клода Каррьера. Режиссер Питер Брук. Сценограф Хлоя Оболенская.
В ролях — Жорж Коррафас, Рышард Чесляк, Анджей Северин, Коринна Жабер, Мамаду Диуме, Сотигуи Куайте, Мирей Маалуф, Йоси Оида, Витторио Меццоджорно, Морис Бенишу, Брюс Майерс и др.

Сразу признанный классикой современного театра, этот спектакль (девятичасовая сценическая трилогия) жил в течение четырех сезонов — необычно долго, по меркам некоммерческой сцены, — и был показан в городах Европы и Америки, Азии и Австралии[1]. Он обозначил новый творческий взлет в работе Питера Брука и тех, кто собрался вокруг него: людей разных национальностей и рас, открытых для творческого общения и взаимодействия с партнерами, приносящими иной культурный опыт. В предыдущие годы существования Международного центра театральных исследований Брук обращался к таким произведениям, в которых запечатлен духовный опыт, общий для всех народов, — к мифологии, к фольклору, к литературной и музыкальной классике. Все в работе Центра подводило к тому, чтобы представить на сцене произведение, в котором бы впрямую говорилось о судьбах человечества (название "Махабхарата" можно истолковать как "Великая история человечества"). А группа артистов со всех концов земли — не есть ли это, в глазах зрителей, человечество в миниатюре?

Создатели спектакля так определили тему индийской эпической поэмы, ставшую сверхзадачей постановки: "Эта тема — угроза. Мы живем в катастрофическое время, все говорит об этом. Можно ли предотвратить эту катастрофу?"[2]

Действие спектакля разворачивается на сценической площадке, вплотную приближенной к зрителям: она широкой дугой вдается в зал и не приподнята над ним; только по ее краям, в нескольких шагах от первых рядов, — два невысоких подиума, на одном из которых, справа, расположилась группа музыкантов. Это место ждет публичного

действия, как ждет его арена: туда, вниз, устремлен круто вздымающийся амфитеатр. Но это и место-образ, магическое место. Сзади пространство замыкает массивная каменная громада, такие же выступы окаймляют его с боков, а внизу — голая, обожженная солнцем почва, составляющая единый цветовой фон со скалами, и на ней — два источника жизни: река, протекающая вдоль задней стены-скалы, и зеркально-чистое продолговатое озерко, расположенное почти у ног зрителей. Это древний, вечный Восток, его камень, глина, впитавшие в себя жар и краски солнца[3]. Музыканты, готовые сопровождать действие, — тоже часть этого мира: восточные инструменты, свободные одежды, ковер, устилающий помост. Здесь может появиться кто угодно — любая по-восточному живописная или вовсе фантастическая фигура.

Такие фигуры — боги, чудовища, обитатели пышного дворца восточного монарха — будут принимать участие в действии, но большинство тех, кого зрители видят на сцене, — люди, которых можно встретить на улице любого современного большого города: в светлых, легких, незапахнутых плащах поверх свободной рубашки и сужающихся книзу шаровар.

Отказываясь от экзотики и архаизации, создатели спектакля со всей серьезностью относятся к мифологии, — но без той ложной многозначительности и благоговения, которые не приближают, а отдаляют современного человека от своих древних корней. В "Махабхарате" Брука, в соответствии с оригиналом, много ритуальных сцен, и все они глубоки по смыслу и зрелищно великолепны, особенно те, которые символизируют рождение главных геров повествования. Заклинания-мантры и факел, ярко вспыхивающий с каждым новым рождением, — и пять юных братьев (пандавов) переходят через реку, вступают в мир людей. По-иному, драматично и тревожно, обставлен ритуал рождения их родичей (кауравов): мать "разрешается от бремени" огромным, тяжелым, как железо, шаром, который выкатывается из-под ее одежд; он должен чудесным образом превратиться в свирепых воинов, носителей ярости и разрушения. Магия театра, которой виртуозно владеет Брук, тем более празднично-эффектна, что творится простыми средствами, рукотворна.

Показав торжественность и силу обряда, театр далек от того, чтобы внушить зрителям идею безграничной власти ритуального над живым и неповторимым опытом, чтобы рассматривать человека только как существо родовое. Вся та эмоциональная и душевная гамма, которая есть в спектакле, составлена из десятков индивидуальных характе-

ров и судеб. Искренность, естественность и сдержанность исполнителей "Махабхараты", на протяжении девятичасовой сценической трилогии проигрывающих десятки ситуаций (в том числе крайних), можно сравнить со стилем, присущим голливудским киноактерам. Но в их существовании на сцене есть еще одна грань: они все вместе (а не только ведущий-сказитель) *рассказывают* зрителям "Махабхарату". Самый же существенный эпический элемент выражен не через повествовательный текст, а в отношениях исполнителя и персонажа. Актеры чуть-чуть в стороне от тех, кого играют, в том числе — в наиболее драматических местах; особенно поражает повторяющийся снова и снова контраст яростного физического действия и спокойного, даже замедленного произнесения текста. Это придает особый характер сдержанности их сценического поведении — эффект дистанции: именно так в данном случае хотелось бы видоизменить известный брехтовский термин.

В центре первой части спектакля — завязка драматического действия. Пандавы — носители просветленного, гармонического сознания; кауравы — их антагонисты, и конфликт между этими двумя группами — в самых основах понимания жизни. В действие вступает и тот, кто знает, каким образом должен осуществиться высший закон справедливого миропорядка — дхарма. Это божественный Кришна, одна из главных фигур спектакля, мыслитель, но не пассивно созерцающий жизнь, а действующий и более всего доверяющий самой жизни, ее живому, непредсказуемому многообразию.

Вторая часть трилогии, где нарастают тревога и напряжение, — в основном, темная, ночная и в буквальном, и в переносном смысле: тьма царит в лесу, вокруг изгнанных пандавов, и в душах их родичей, оставшихся во дворце. Живой огонь вспыхивает то там, то здесь — и в лесу, и в залах дворца. Огонь сопровождает и ритуальную сцену, — но теперь, в отличие от первой части, он буен и зловещ, как и сам ритуал: старший из кауравов, чтобы узнать замыслы одного из противников, очерчивает огненный круг, и сквозь языки пламени, точно призрак, появляется человеческая фигура. Действие подчинено роковой логике неотвратимого движения к войне; к финалу обе стороны завладели оружием, способным уничтожить весь мир, — и война готова начаться.

Зрелище войны занимает почти всю заключительную часть спектакля. Брук с легкостью и мощью театрального мага заполняет сцену

тяжелыми колесницами, страшными движущимися громадами, заставляющими вспомнить стенобитные башни на древних рисунках; лесом стрел, пущенных из огромных луков; армиями, сходящимися в рукопашном бою, — и все это возникает только в воображении зрителей. На самом деле есть только бамбуковые палки разной величины, носилки или циновки из бамбука, две лестницы и два колеса, ни одна из стрел не вылетает из лука, и на сцене всего полтора десятка актеров. В сценах боя на зрителей обрушивается целый каскад акробатических прыжков, поворотов и выпадов. Зрелище феерическое и опасное: "стенобитные орудия", сколоченные из бамбука, действительно грозны; красные и синие одеяния воинов нарядны, но в их движениях безудержная ярость, а в руках появляются не только бамбуковые шесты, но и совсем не бутафорские алебарды и мечи. В эпизодах ночных битв, при свете чадящих факелов чувство опасности еще усиливается.

И снова, как и раньше, — движение, огонь, дым, чудеса световой партитуры не заслоняют отдельного человека. Большинство персонажей в третьей части погибает. Последние часы жизни и смерть каждого — это неповторимая драма, а следуя одна за другой, они соединяются в цепь всеобщего уничтожения. Битвы становятся все менее похожи на игру, смерти — все более жестокими и натуралистичными.

Что же происходит — бессмысленная бойня, ведущая к катастрофической развязке?

Древняя "Махабхарата", а вслед за ней и театр, отвечают отрицательно.

Бессмысленности нет, гласит индийская мудрость, — есть дхарма, не слепая судьба, но нравственный закон, который может быть до поры скрыт от глаз людей, но в конечном счете обнаружит свою справедливость и непреложность. Каждый должен чувствовать, в чем его предназначение, и поступать соответственно ему — тогда мировая гармония сохранит мир.

Примерно так говорит на протяжении спектакля Кришна, внимательно следящий за всем, что происходит. В заключительной части он направляет события к одному итогу — чтобы война закончилась, а для этого должны умереть многие, не только виновные, но и те, чья гибель, как искупительная жертва, спасет от уничтожения Землю.

Кульминацией последней части трилогии становится тот момент, которого нет в оригинале. Воин-пандав Арджуна, обладающий страшным оружием, должен решить, надо ли ответить ударом на удар. В его

распоряжении — считанные мгновения: разрушительное оружие врагов уже запущено, уже ослепительно-яркое вспыхнуло вверху пламя, и темное облако стало накрывать все пространство. Обезумевшие от ужаса пандавы требуют от Арджуны действия, но Кришна приказывает всем сложить оружие: "С этим оружием нельзя бороться силой, даже мысленно. Иначе оно неизбежно обратится на вас, станет еще ужасней", Арджуна подчиняется, пламя и дым рассеиваются, мир спасен...

Эта сцена шла в мертвой тишине оцепеневшего зрительного зала. Времена соединились; пронзительное ощущение катастрофы, грозящей сегодня, охватило всех и каждого.

Спектакль завершался несколькими сценами, которые вели зрителей к заключительному аккорду этой грандиозной драмы-эпопеи.

Когда война наконец заканчивается, на сцене воцаряется атмосфера опустошенности. Победителей, собственно, нет, и будущего нет ни у кого. Только мальчик, единственный потомок угасшего рода, соединяет прошлое с настоящим, но у него нет наставника, а сам он смущен и подавлен рассказанной историей...

Ее заключение, однако, еще впереди.

После еще одного ложного финала — когда предводителю пандавов, одинокому, пережившему всех (а вместе с ним — зрителям), кажется, что все жертвы, страдания и борьба со злом были напрасны, — наступает финал настоящий. Тьма, окутывавшая сцену, рассеивается, спокойно и непринужденно появляются все персонажи, живые и здоровые, теплый свет заливает все пространство, — это прежнее, знакомое место. Люди на сцене, совершив омовение в реке, зажигают светильники, пускают их плыть по воде и расставляют на ковриках, разбросанных по всей площадке, рассаживаются в свободных позах, что-то едят и пьют, музыканты, сидящие вместе со всеми, тихонько наигрывают, и этой картиной мира и согласия история человечества завершается.

Этот финал читался по-разному: как видение рая — мечта о награде за страдания бедного человечества; как образ далекого Золотого века, когда земля еще не знала таких братоубийственных распрь; как идеал жизни на земле для современных людей; как спокойный и дружный отдых актеров после их долгого дня.

На словесном, понятийном уровне театр не делает никаких выводов, не предлагает никакого конкретного пути. Тот финал (найденный после долгих поисков), которым венчается спектакль, так же много-

значен, как сама история человечества, прошедшая перед зрителями, как индийская мудрость, запечатленная в изречениях Кришны, — как, добавим, понимание искусства и жизни самим режиссером в то время, как он работал над "Махабхаратой".

[1] Изложение основано на представлении "Махабхараты" по-английски на международном фестивале искусств в Глазго 14 мая 1988 г., когда вся трилогия была показана в один день.

[2] *Carrière J.-C.* Introduction // *Carriere J.-C.* The Mahabharata. Translated from the French by P.Brook. L., 1988. P. IX.

[3] Для представления на открытом воздухе во время Авиньонского фестиваля был найден карьер; спектакль игрался на песчаной площадке, окруженной скалами.

В. Ряполова

"СЕРСО" В. И. СЛАВКИНА

Московский театр на Таганке. Малая сцена. 1985

Режиссер А. А. Васильев. Сценография И. В. Попов. Композиторы И. М. Бриль, Б. Б. Гребенщиков. Хореограф Г. М. Абрамова.

Петушок — А. Л. Филозов, Валюша — Л. П. Полякова, Владимир Иванович — Ю. С. Гребенщиков, Надя — Н. Э. Андрейченко, Паша — Д. А. Щербаков, Ларс — Б. Л. Романов, Крекшин — А. В. Петренко.

"Серсо" зависло над театральным процессом неопознанным объектом. Все кричат и показывают пальцем, но, кажется, мало кто уверен в том, что оно действительно существовало. Сквозь пелену времени, сквозь "мусорный ветер" все труднее пробивается излучаемый свет.

Задача, осознававшаяся еще Вахтанговым как наитруднейшая — "театрально и современно разрешить быт на сцене" — долгое время оставалась, как правило, нерешенной и даже непоставленной. "Театральность" и "быт" привычно размещались на разных полюсах художественного бытия. Приближение к одному означало удаление от другого. Однако неизбежно наступает момент, когда современный быт тре-

бует, чтобы его "театрально разрешили". День, когда это происходит, становится если не поворотным, то знаменательным.

Вначале была тьма. В ней едва угадывались контуры развалюхи. Со скрежетом и стуком к ногам зрителя падали доски. Снова удары ломом, и снова стонут ржавые гвозди и летят горбыли. Люди бьются внутри, освобождаясь сами и освобождая дом от зимнего плена. Раскрепощение неотделимо от бесцеремонного разрушения прежнего состояния. И вот уж луч света пробивается вглубь, робко выхватывая отдельные фигуры. Зритель впервые видел персонажей "Серсо", когда те во внезапно наступившей тишине застывали на веранде, стояли впритык и порознь, как пассажиры в набитом автобусе.

Вспыхивает огонек зажигалки, высвечивая бледное лицо человека в кепи. "Заваливайтесь!.. Это теперь все мое", — нарочито лихо приглашал он. Фигуры начинали медленно, беззвучно покачиваться, как будто реагируя на неслышную нам музыку. Группа распадалась в медленном скольжении: от одного к другому, к третьему. Сошлись и разошлись. Новые комбинации лиц. Банальный, ни к чему не обязывающий треп, где реплики не говорят ни о чем и рассказывают о многом. Неуверенный рваный ритм крутит людей на террасе, выталкивает наружу.

Обыкновенные, уже не молодые и еще не старые люди заполняют террасу некогда дома, а ныне дачи. Петушок (А. Филозов) соблазнял гостей внятными каждому прозаическими обещаниями. "Соседке по мусоропроводу" Наденьке (Н. Андрейченко) сулил авторитетную юридическую консультацию. Владимира Ивановича (Ю. Гребенщиков), сослуживца, увлек перспективой дачного адюльтера без усилий и обязательств. Знакомого при деньгах, Пашу (Д. Щербаков) обольщал надеждами на покупку участка. Первому встречному, "иностранцу" Ларсу (Б. Романов), обещал вид на лес и реку. Валюша (Л. Полякова), прежняя любовь, является на элегическую встречу с юностью. Персонажи "Серсо" приходятся друг другу "никем" и одновременно — "своими". "Прикалываются", "кадрятся", не забывая, что они здесь по делу. Говорят, как будто в Малом театре, не от себя. Но лицедействуют, не лицемеря, ибо роли — это они сами в расхожем виде. Играют потому, что не находят возможности быть.

Резким движением разбивают о "нос" дачи бутылку шампанского, и неожиданно накатывает шелест волны. Дом на мгновение преображается в ковчег. Плывет в "житейском море".

Все чего-то достигли. Никто достигнутому не рад. Кто — инженер, кто "старший референт по научной литературе". Может быть, Петушок и хороший работник, а скорее всего и не очень усердный, и в служебное время витает в эмпиреях. Теперь он мечтает о том, чтобы на этой чудом доставшейся даче поселиться "компании свободных, взрослых людей", образовав колонию или коммуну, как "барбизонцы". Будут говорить или молчать, танцевать буги-вуги или гулять в лесу, вспоминать прошлое или разгадывать будущее. Главное — будут вместе.

Званые гости, убедившись, что их "накололи" и дела здесь никакого не сделаешь, готовы стремительно покинуть дачную местность. Петушок в истерике бросается вдогонку. Издалека доносится отчаянное: "Мне сорок лет! Но я молодо выгляжу! У меня своей квартиры никогда не было! Своего дома!.. Ни разу!.. Ко мне на день рождения никто никогда не приходил!" Его вносят на террасу свернувшегося на груди в калачик. Бурные чувства вспыхивают и тут же гаснут. Взрослый мальчик едва проморгав слезу, первый и смеется над собой.

Сорокалетние — не только возраст, но и коварный и горестный рубеж. Жизнь обрела отчетливые формы, но никто не может сказать, что о них мечтал. Решающую роль сыграли не события, а затягивающая маята, когда волевые глаголы "хочу", "могу", "должен" вытесняются безличными глаголами неуправляемого существования — "сложилось", "получилось", "вышло". Жизнь, проживаемая изо дня в день, осознается ими как "не своя". Лучшие силы остаются неиспользованными. Но все же их недостаточно, чтобы предъявить на свой страх и риск.

Драматургия выразительных средств в первой картине фокусирует движения тела, понятые нетривиально. К. Рудницкому принадлежит тонкое наблюдение о связи хореографии Геннадия Абрамова с мейерхольдовской биомеханикой. Объединяет их путь к освобождению духа через раскрепощение тела.

Во второй картине волшебным фонарем вспыхивает терраса. Сквозь нее проходит луч, как путь, проецируя на белую стену незамутненные дагерротипы. Задумчивые, спокойные женщины и авантажные мужчины ясно глядят издалека на пришельцев. Словно из ритмических возвратов ушедшей жизни выступит Надя и, неожиданно поймав утраченный язык жестов и интонаций, сделав глубокий реверанс, преобразится в Прекрасную Даму.

Васильев видит в человеке не только то, что вылеплено социально-бытовыми обстоятельствами, не только то, что себя постоянно об-

наруживает. Для него не менее важны идеальные возможности души, редкие чувства. В "Серсо" Васильев как художник отдает предпочтение несбывшемуся, утраченному, невоплощенному. Утверждая неосуществленное как существующее и существенное, режиссер меняет наши представления о реальности.

Коку, возлюбленного и недолгого мужа Лизоньки, ныне желающего законно овладеть домом, Алексей Петренко играет поразительно. Старость Николая Львовича Крекшина сначала кажется почтенной и возвышенной, затем омерзительно-подхихикивающей, убогой и выспренней. На протяжении всей жизни ему удавалось быть только мякиной, которую несет, бросает из стороны в сторону, разрывает на части поток. Он — создание историческое потому, что сменяющиеся эпохи отпечатались в его характере вмятинами и пустотами, суетливой и невразумительной стороной.. В нем гротескно-причудливо соединяются герой старинной простодушной мелодрамы и человек нынешней толпы. И все же сколь мизерабельно бы ни выглядело его прошлое, всетаки оно было. И сейчас Крекшин задыхается от жара воспоминаний. Петренко стремительно тащит нас по лабиринтам, закоулкам, взмывает вверх, швыряет в темные провалы и влечет дальше.

Во втором акте свет немерцающий наполняет заброшенный дом, превращая его в чертог. Персонажи, которые только что так обыкновенно вели себя в обыкновенных обстоятельствах, воссели вокруг стола. Никакого узнаваемого "выпить-закусить", никаких салатов, пленительных во "Взрослой дочери молодого человека". На белоснежной скатерти поблескивают гранатовые чаши. Свет не падает на людей, но живет с ними. В невесомом танце рук, с чуть жеманным поклоном согласно передают они послания Лизоньки сердечному другу Коке, извлеченные из старинной шкатулки. Погружаются в странное состояние: и забытье, и припоминание. Письма оживают. Захватывает в них не история злосчастной любви Лизоньки и Коки, но духовное излучение, магия парения во времени и над временем.

Переписка, интимная, скрытая часть жизни, ее "подтекст", выведены в своего рода "сверхтекст". Драматург, использовав фрагменты писем Пушкина, Грибоедова, Книппер-Чеховой, Цветаевой, позволил персонажам присвоить слова великие и вечные.

Праздник — это бесцельно высшее состояние. В нем существует свой "идеальный чертеж", позволяющий быть не только "отдыхом перед трудовыми буднями", но и прорывом к абсолюту.

Сцена "вечери" стала белым балетом психологического театра. Она соткана из каскада душевных элеваций. Моментальные приземления в бытовой интонации, жесте и снова вверх, в полет... Голосоведение становится звуковым эквивалентом хореографии. Танцы освобождения первого акта обернулись свободным полетом во втором.

Переодевшись как участники дачного любительского спектакля Петушок и его гости выходят в бабушкин сад, заговорщицки ступая шаг в шаг, серьезно и вкрадчиво выпевая песенку о юной маркизе. Длинная вереница извивается серпантином, цветные стекла в окнах веранды отливают огнями сомовских фейерверков. Время словно делает двойную петлю. Ретро дотягивается до ретроспективизма, сливается с ним и соскальзывает в XVIII век, по которому томились люди 10-х годов. Но здесь стилизация интерпретируется методом другого искусства — action art.

С шелковым шелестом скользит прозрачный занавес. Там, внутри обосабливается новое пространство как другое время. "Барбизонцы" принимаются за старинную игру в серсо. Кольца летят над домом и сквозь него. Режиссер не обозначает игру, а вводит как акцию. Она не имеет целей вне себя и каждому дает возможность "быть" не за счет партнера, а вместе со всеми. Происходит обмен посланиями содержанием которых является сам факт послания.

На смену ординарным костюмам (первая картина) и светлым одеяниям (вторая картина) в последнем акте появляются темные пальто, плащи, куртки. Там, где согласно фабуле прошли разве что сутки, в режиссерском сюжете весну сменило лето и успела наступить осень. Каждый обращен в себя, к своей участи. Однако личные драмы уравновешены таинством увядающей природы, включены в вечный круг. Осень — время наготы, когда вдруг становится видно далеко и высоко; время сосредоточенности и поздних прозрений; время, когда весна непредставима и неизбежна.

В финале дачу заколачивают. С хрустом обматывают рубероидом, обвязывают веревками. Вздымается мертвенно-тусклый полиэтилен, завершая весь этот "перфоманс". Поверх всех звуков захлебывающийся и подвывающий голос Н. Андрейченко мешает воедино историю Каштанки и собственную жизнь. Грознопечальная музыка разрастается, накатывая волнами. Река времени уносит остановившуюся на миг компанию. Когда в последний миг Петушок неожиданно возвращается и, продравшись вглубь дома, садится за фортепьяно, доносится не прощальный аккорд, а энергичный регтайм, который не знает ничего

окончательного. Архитектоника психологических соотношений осмыслена музыкально. Актеры сопряжены в джазовый "квадрат", который становится основой для драматических импровизаций.

Дело все-таки не в том, что все "возвращены назад: в сеточку, в ячейку, каждый в свою"[1]. Персонажи выходят из спектакли иными, нежели вошли в него. Важно не то, что праздник кончился. Существеннее, что он все-таки был. Искусству Васильева чужда банальная сомкнутость начала и конца. Режиссер играет на повышение жизни.

"Суровый стиль", чей бунтарский и аскетический пафос стал открытием и завоеванием 60-х годов, в 70-е был канонизирован и выродился в мифологию опрятной бедности. Анатолий Васильев, соединив современную тему с категорией прекрасного, предложил новую художественную ориентацию.

[1] *Смелянский А.* Песочные часы // Современная драматургия. М.,1985. №4. С.215.

М. Иванова, В. Иванов

"ТОРЖЕСТВО ЛЮБВИ" ПЬЕРА МАРИВО

Шаубюне. Западный Берлин. 1985

Режиссер Люк Бонди. Художник Карл-Эрнст Херманн.
Леонида — Ютта Лямпе, Ученый — Томас Хольцман.

В конце сезона 1984/85 года на сцене западноберлинского театра "Шаубюне" состоялась премьера пьесы Мариво "Торжество любви". Поставил спектакль член театральной дирекции — Люк Бонди. На другой день после премьеры критик "Зюддойче Цайтунг" писал: "Зал после оглушительных аплодисментов притих, казалось, что зрители топотом и криками "браво" рассчитывали на то, что им повторят весь спектакль "на бис". Публика будто бы противилась тому, что следует наконец очнуться от прекрасного сна, в который на этот раз их погрузило искусство"[1].

Снова, как и во Франкфурте, Бонди поставил очень грустный спектакль, пронизанный музыкой и поэзией, полный очарования, но в общем-то — безысходный. По поводу драматургии Мариво по сей день

ведутся споры, насколько драматург характерен для французского Просвещения и так ли незатейливы и игривы его комедии, как представляется при первом знакомстве. Для Бонди Мариво, если не трагичен, то драматичен бесспорно.

Режиссер впервые работал со сценографом Шаубюне Карлом-Эрнстом Херманном. Спектакль шел в новом помещении: теперь это была сцена не на Халлешен Уфер, а на Ленинер Плац, оснащенная всеми достижениями электронной техники, с залами, которые могут менять свою конфигурацию в любой момент действия. Бонди и Херманн использовали возможности сцены в полном объеме. В живописном саду с настоящими деревьями черные ступени спускались к озеру с настоящей водой, посередине озера на искусственном острове — изысканное приспособление для отдыха и раздумий — размещались две полуразрушенные колонны. Херманн предлагает Бонди мир, уставший от самого себя, уходящий в небытие, неживой. Несмотря на реальные фактуры, критики писали об "омраченном Ватто" в сценографическом решении.

Бонди никогда не ставил романтическую драму, но, предлагая западноберлинским зрителям свою версию "Торжества любви" Мариво, именно в романтическую гофманиаду этого француза и превратил. Мотив двойничества, маски как средства защиты и возможности предельного откровения, игры со злом — все то, что известно из творений романтиков, было вычитано у Мариво. Персонажей спектакля не спасает природа, не помогает и культура — цивилизация сделала людей слишком изощренными в своих желаниях и намерениях, потому они и не могут быть счастливы. У Мариво действующие лица тоже не отличаются непосредственностью чувств, они интереснее и сильнее в интригах, чем в любви. Бодни как будто прочитал перед работой над спектаклем одну из пьес Томаса Бернхарда, в которой автор и жалеет стариков-художников и философов и издевается над ними. Пьесу Мариво можно интерпретировать как победу живого естественного чувства над бесплодным умствованием, выхолощенной культурой, представленной двумя персонажами — философом Гермокартом и его сестрой Леонтиной. Такая победа должна всех радовать — не то у Бонди. Он сочувствует обманутым мыслителям, не одобряет заигравшихся молодых героев. Двусмысленная и у Мариво, символическая сцена, в которой Гермократ, влюбившись в переодетого девушкой юношу, выбрасывает свои книги в воду, а некоторые сжигает, у Бонди пронизана и

сочувствием к старому философу и одновременно пародийна: вот, пожалуйста, конфликт культуры и жизни (если публика образованна, то она вспомнит Висконти и Томаса Манна!) — все наглядно и даже смешно.

После Мариво в режиссуре Бонди появятся пьесы Бото Штрауса и Петера Хандке, и в этих спектаклях печальной мелодией, лейтмотивом будет звучать убеждение режиссера в том, что любовь — чувство не светлое, свободное и доброе, а закрепощающее, корыстное; человек, одержимый страстью коварен и не остановится ни перед чем для достижения цели. Любовь не лечит, а ранит, это болезнь, не смертельная, но опасная. И вот эту любовь, людей, ею одержимых, актеры в постановке Мариво играли настолько тонко и точно, с таким артистическим блеском, так заразительно, что зрители прощали всех — то ли действующих лиц за молодость и истину страсти, то ли актеров за мастерство и вдохновенье.

Штайновские актеры Ютта Лампе и Либгард Шварц, недавно вступивший в труппу Эрнст Штецнер, мюнхенский актер Томас Хольцман, специально приглашенный на роль Гермократа, чем-то схожую со странным Хольцманом Мальволио в постановке "Двенадцатой ночи", играли у Бонди чуть иначе, чем у Штайна, с большей долей той самой игры, ибо игра оказывалась двойной (их персонажи тоже играли и заигрывались). По сравнению со Штайном, Бонди строил свой спектакль по законам музыки. Этот "дух музыки" приведет его в мир оперы и оставит там надолго.

В "Торжестве любви" Бонди, вероятно, намеренно стилизовал XVIII век; актеры принимали в какие-то эпизоды спектаклей позы, напоминающие и Ватто, и старинные галантные гравюры. Однако текст произносился очень энергично и нервно, вполне современной оказывалась и мимика, в отличие от пластики. Временные рамки раздвигались, то адресуя зрителей к XVIII веку, то становясь безразмерными. Кульминационные моменты спектакля шли при мертвенном освещении, будто персонажей прошлого освещали космические сияния, свет далекой звезды или отблеск кометы. Декорационные атрибуты в этом свете исчезали и интригующие, влюбленные, рвущиеся к цели персонажи Мариво неожиданно оказывались в пустом пространстве, на невесть откуда взявшемся необитаемом острове — и затихали, жались друг к другу в страхе. А когда сцену вновь заполнял яркий дневной свет, они вновь начинали свой бег и свои игры, без остановок, не переводя дыхание.

У Мариво действие происходит в давние времена, вроде бы героиня — спартанская принцесса. И имена соответствующие: Леонида и Агис, Гермократ и Клеоменс... Само же действие, сюжетные повороты, травестия и розыгрыши целиком укоренены в XVIII столетии и вызывают ассоциации не с античным миром, а с "Опасными связями" Шадерло де Лакло.

Леонида, принцесса спартанская, влюблена в Агиса — соединиться молодым людям мешает прошлое, и разворачивается запутанная история, полная интриг и обманов. Леонида то играет некую Аспазию, то переодевается юношей и ради развлечения соблазняет несчастных философов, то брата, то сестру. Никакой корысти в этом нет, это игра, как у Мертей и Вальмона, — в изобретенном сюжете появляются настоящие живые жертвы. Торжество любви имеет место — Леонида и Агис, как и хотели, справляют свадьбу, но остались обманутыми старший брат и сестра, обманутыми просто так, игры ради. "... Бонди не верит хэппи-энду. Любовь не должна рождаться так, как она рождается здесь. Когда наконец правда становится очевидной, маски падают с лиц, души обнажаются, зрители видят, как счастливый Агис бежит по сцене, стремясь к столбу яркого света (...) Изгородь начинает медленно вращаться и замыкается в круг, внутри которого оказываются два старика, одураченные, потрепанные, опустившиеся, оставшиеся безутешными". И сама Леонида (Ютта Лампе) не верила в "торжество любви"[2]. Бонди умеет ставить финалы, тихие и грустные, финалы — паузы. Леонида снимала туфли, смотрела вверх, тяжело вздыхала и молчала, долго-долго, то ли терзаясь угрызениями совести, то ли опасаясь, что ее мальчик-муж придумает какую-нибудь новую игру и обманутой окажется она, оставшись на искусственном острове вне времени и без любви.

Спектакль кончался на грустной, почти мелодраматической ноте. Мелодрама театральна и сценична, быть может, более, чем комедия и даже трагедия. Однако пространство трагедии, недоступное, загадочное и непознанное влекло режиссера Бонди. Не сумев найти себя в трагической драматургии, он обратился к опере, где порой бывает трудно, почти невозможно отличить трагедию от мелодрамы и где можно полностью отдаться манящему и освобождающему духу музыки.

Музыкальность всегда наличествовала в работах Люка Бонди и, конечно, способствовала успеху его и ранних гамбургских и франкфуртских спектаклей, хотя успехи были не столь блистательны, как в случае с Мариво в "Шаубюне".

[1] *Sucher C.* B. Das Tyeater der achtziger und neunziger Jahre. F.-a/M., 1995. S. 47.
[2] *Ibid.* S. 49.

Г. Макарова

"ДЯДЯ ВАНЯ" А. П. ЧЕХОВА

Молодежный театр. Вильнюс. 1986

Режиссер Эймунтас Някрошюс. Художник Надежда Гультяева.
Войницкий — Видмантас Пяткявичус, Астров — Костас Сморигинас, Серебряков — Владас Багдонас, Елена Андреевна — Даля Сторик, Соня — Даля Оверайте.

Эймунтас Някрошюс расслышал в пьесе не привычную мелодию тусклой середины жизни, а какофоническую музыку гибели целой исторической и культурной эпохи. Но дело не только в теме. Проведя ее через все элементы сценической структуры, режиссер приходит к новому эстетическому единству. Оперирую противоположностями, Някрошюс с волнующей несентиментальностью разыграл фантасмагорию вырождения. Редко когда на чеховских спектаклях так часто звучал смех. И, кажется, еще никому не удавалось так приоткрыть тот древний ужас, что таится в пьесе.

Ряд резких непривычных впечатлений гасит установку публики на душевно-лирическое взаимодействие, ставшее расхожим. Някрошюс заставляет зрительское восприятие работать на новых частотах.

В спектакле выкачан "воздух", способный размыть очертания предметов, создать игру полутонов и оттенков, превращая сценическую среду в зыбкий поток чувствований и настроений. С "безвоздушностью" соотнесен мотив затрудненного дыхания. От первой сцены, когда в кромешном мраке Астров (К. Сморигинас), описывая огненные круги (и священнодействие, и аттракцион), ставит банки лежащей на кушетке няньке, через серебряковское спазматическое "душно", которое все подхватывают передразнивая, он движется к финалу. После опустошающих взрывов напрасного гнева дядя Ваня затихает, припав к Соне, и та с материнским терпением, привычно и скорбно взмахивая лучи-

ной, врачует неизлечимое. "Пропала жизнь!" На наших глазах синеет и взбухает под стеклом кожа. В приеме сказывается не мелочный натурализм, а глубокое восприятие изначального единства, где дух и дыхание суть одно. С жутковатой пародийностью оно отзовется в Вафле Ю. Поцюса, который тайно, вновь и вновь, приникает к флаконам Елены Андреевны, с обреченностью наркомана втягивая аромат женщины, нездешней жизни, всего того, чего лишен. Биологическое, социальное, духовное самочувствия человека тесно связаны. Из предельно осязательного ощущения разрушающейся материи бытия возникает фантасмагория.

Выявляя безвольную лепку зловещего лица, скованную и разорванную пластику паралитика, В. Багдонас превращает роль Серебрякова в механический танец уже негнущихся ног и все еще цепких рук. Похоже, в свое время этот профессор не женился на молоденькой, а растлил девочку. И теперь, сходя с круга, вынужден пожинать плоды тех уроков. Каким блаженно-счастливым, предвкушающим смехом он заливается в ответ на предложение загулявшей жены подождать немного, пока и она состарится. Момент сборов в дорогу становится актом уничтожающей деформации. Серебрякову, как покойнику, подвязывают подбородок, натягивают шляпу. Втряхивают в пальто. Сверху обматывают одеялом. Человеческое тело превращается с бесформенную груду "бабьего" тряпья, из которой внезапно вылетает верхняя конечность и захватывает шею бьющейся в истерике Елены Андреевны (Д. Сторик). Чудовище уволакивает во тьму Красавицу. Старость — неизбежная участь живого. Здесь же всюду угадывается искажение самого естества. Оно сказывается и в непомерных косах, что иссушили Соню (Д. Оверайте) и теперь существуют отдельно, при ней. Окружающие общаются с ними так, будто они и есть Соня.

В обычно бесполых "чеховских интеллигентах" Някрошюс открывает мужчин и женщин, пораженных бесплодием. После них уже никого не останется.

В спектакле живет трепет человека на пороге того времени, когда каждая ошибка грозит стать катастрофой, его то робкие, то бурные попытки противления тому, что приблизилось вплотную, делая возможным преломление, вторжение, разъятие. "Творению божьему" предстояло стать объектом идей, безжалостно препарирующих плоть и дух до сокровенных глубин.

Персонажам "Дяди Вани" еще удается сохранить тайну внутренней жизни. И они уже не в силах удержать убывающую жизнь.

Мучительный страх опуститься, раскиснуть приобретает навязчивые формы. С ожесточением мужчины хватают пудовые гири, проверяя себя. И уже в начале спектакля доктор, закатав рукава и штанины, с пристрастием и недоумением рассматривает сильные мышцы, такие ненужные и такие свои.

...Астров осторожно раскрывает перед опешившей Еленой Андреевной альбом и извлекает пинцетом план уезда размером с почтовую марку. Возвышенная идея спасения лесов, которая так и не стала действительным делом, обернулась тихой манией. Доктор выкладывает свои произведения на ладони беспомощно щурящейся даме. А затем, со словами "нас всех ожидает вырождение", подносит к ее лицу огромную линзу. Мы вдруг видим фигуры с гигантскими расплывшимися головами. И персонажи, в свою очередь, смотрят на нас через то же самое увеличительное стекло, опрокидывая точку схода в зрительный зал. Эффект обратной перспективы (то авангардной, то архаичной) делает возможным зрительский взгляд изнутри.

В прямую перспективу вписано движение сюжета, психологическая разработка. Сцены же, увиденные по законам обратной перспективы, содержат не "рассказ", а символическое предстояние, выход из изменчивого времени.

...Важно шествует Вафля с фотоаппаратом на треноге. За ним переваливается Серебряков, так любящий сниматься ("Александр, снимитесь опять и пришлите мне вашу фотографию"). С покорной серьезностью все располагаются перед объективом. Перед зовом надвигающейся неизвестности обитатели ковчега тихо поют хор рабов из "Набукко" Верди. Постепенно нарастающее, настойчиво страстное звучание объединяет и возвышает всех в роковом противостоянии. Минутой позже разразится скандал. Сейчас они вместе. Плывут, ужасаясь и тоскуя, навстречу судьбе в пространстве, общем для них и для нас.

Предстояниям противоположены скандалы.

Уже Серебряков кружит, пытаясь довести до сведения замысел, и тем возвращает сюжет. Слова теряются, не достигая ничьих ушей. Рамоли и сам перестает понимать, что же, собственно, хочет сказать. Продолжая пение, ему дают возможность пристойно отступить. Но, ухватив ускользающую нить, профессор издает дребезжащий вопль: "Продать имение!" В наступившей тишине выпрямляется дядя Ваня. Его слова звучат сухо и внятно.

Когда Войницкий (В. Пяткявичус) выскакивает с футляром, лихорадочно подбирая ключ из хозяйственной связки, его всерьез не принимают, предполагая новое шутовство. А он широкими шагами отмеряет дистанцию и всовывает обмякшему от ужаса Серебрякову пистолет. Даже в состоянии аффекта дядя Ваня не способен выстрелить в безоружного и устраивает нелепейшую дуэль.

Выстрелы и взрыв бешеной ярости, летящей вдогонку пуле, сеют панику. Когда смятение достигает кульминации, вступают слуги. Победно пританцовывая, они заполняют сцену, пинками выставляя хозяев. Последние, скорее, сами уступают свое место, нежели подчиняются силе. И с ликующим гиканьем "домовые" позируют.

Пьеса неожиданно обнаруживает родство с фольклорной "страшной сказкой". Все тянутся к Елене Андреевне (Д. Сторик) как возможности укрепить собственное существование, придать ему реальность. А она, как спящая красавица, ожидает того, кто освободит ее из плена. Аромат, который так неотразимо влечет и Вафлю, и "маман", также возвращает нас к сказочному поверью, что пахнет только живое.

Завидев Елену, прикорнувшую на диванчике, дядя Ваня с гирей в руках, обретая звериную пружинистость, петляет вокруг нее, охраняя покой и очерчивая границы владений. Его магическое вышагивание в ирреальной ночи проясняется через обрядовое бодрствование в доме на краю леса, на границе жизни и смерти. Астров и Войницкий оказываются не в состоянии расколдовать Елену и терпят крах. Им суждено уйти из жизни, так и не вступив в нее полностью.

Елена очаровательно и простодушно играет в "роковую женщину", не ведая, что творит. В сцене прощания она с черной повязкой на глазах, кружит белой метелью, Коломбиной, судьбой, пытаясь поймать избранника ("Дни стали коротки"). Тщетно Астров бежит ее прикосновения. Жизнь слепа и смерть невинна. Мифологическое "все во всем" становится конструктивным принципом. Фантастические образы не вытесняют психологические характеры, а сосуществуют с ними.

Режиссеру дороги усилия человеческого духа, превозмогающего ситуацию. Так, полно и глубоко звучит хор. Так, Соне в монологе о "мягком климате" даны мгновения вдохновенного подъема. Так возникает ночное святое собеседование, когда у хрупкой этажерки, как у домашнего алтаря, Астров и Соня предстоят на коленях, погруженные в таинство. Струится неиссякаемая влага из опрокинутой склянки. Обычно перехваченные или форсированные голоса звучат открыто и

чисто, наполняя дом и вселенную. Усиленные звук и свет творят образ "двойного бытия": отмеренного и вечного.

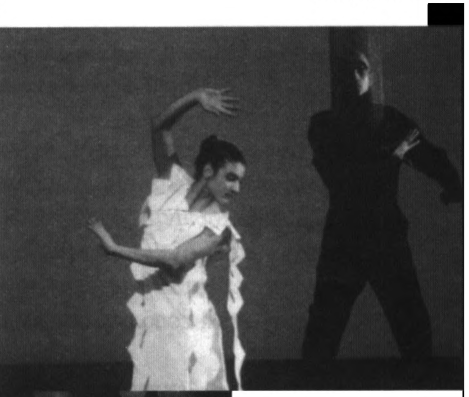
Спектакль позволяет предположить, что изобретение Рентгена, сделавшее человеческую плоть проницаемой для наблюдения, практика психоанализа могут быть для нас такими же значимыми фактами, как дружба писателя с Левитаном. А открытия приближающегося авангарда не менее существенны чем импрессионистическая поэтизация момента и излом модерна. Някрошюс выявил в "Дяде Ване" то, что делает возможным появление "Авиньонских девушек" Пикассо (1907).

М. Иванова, В. Иванов

"Черный монах".
Реж. К. Гинкас.
ТЮЗ.
Москва. 1999



"Персефона"
Реж. Р. Уилсон.
Театр Чендж Перфоминг Артс.
Милан. 1995



"Чайка".
Реж. П. Лебл.
Театр на Забрадли.
Прага. 1994

"Семейное счастье".
Реж. П.Н. Фоменко.
Театр Мастерская
П. Фоменко.
Москва. 2000



"УЛИЦА КРОКОДИЛОВ"

Театр де Комплисите. Лондон. 1992

Инсценировка Саймона Мак-Берни и Марка Уитли по мотивам произведений Бруно Шульца. Режиссер Саймон Мак-Берни. Художник Рей Смит. Композитор и музыкальный руководитель Джерард Мак-Берни.

Иосиф — Сезар Сарашу, Отец — Мэтью Скерфилд, Эмиль — Антонио Хиль Мартинес, Леон — Стефан Мец, Аделя — Лило Баур.

Театр де Комплисите, основанный в 1983 году, с самого начала определил свое особое место в современном английском сценическом искусстве. Это театр поэтической метафоры, приверженный языку чисто театральной выразительности (движение, музыка, сценография), — характерно, что многие актеры труппы учились в знаменитой парижской школе выразительного движения, руководимой Жаком Лекоком.

Обращение к творчеству польского прозаика Бруно Шульца (1892—1942) — одного из самых ярких и своеобразных писателей XX века — было глубоко оправданно. Художественное кредо Шульца: "Материя находится в состоянии непрерывного брожения, развития, в ней заключена жизнь. Неодушевленных, замкнутых в себе предметов не существует. Все выходит за собственные пределы, лишь на мгновение принимает какую-то определенную форму, чтобы тут же ее изменить"[1]. Как писал режиссер "Улицы Крокодилов" С.Мак-Берни, "Бру-

но Шульц — несомненно, поэт, хотя он писал прозу"[2]. Театр привлекла и личность автора — сына еврея-торговца из захолустного Дрогобыча, ставшего европейским писателем, — и его трагическая судьба (Шульц погиб во время массовой расправы в гетто).

Проза Шульца очень сложна для инсценировки, и обычные методы здесь не подходят. Театр де Комплисите стремился представить на сцене не столько сюжеты и персонажей, сколько сам художественный мир писателя. Главное средство, которое использует театр, — метафора. В одном из первых эпизодов спектакля книги, затрепетав страницами в руках автора, "летят", как птицы или бабочки; в финале те же книги превращаются в орудия убийства — в камни, которыми толпа насмерть забивает чужака... Стая спугнутых птиц — трепещущий веер и зонтики, которые то раскрываются, то опадают... Актеры возносят над головой перевернутые стулья — и на сцене деревья, весенний парк...

Помимо метафор, в "Улице Крокодилов" много тех рукотворных чудес, которые свойственны театру, не забывающему, что он — игра, а то и позволяющему себе откровенные кунштюки, дразня зрителя. В начале спектакля — когда герой вызывает в воображении фигуры из прошлого — из небольшой мусорной урны выбирается человек, который явно не мог там поместиться. Мало того: он еще отфыркивает целый фонтан воды и выливает воду из урны, сам при этом будучи совершенно сухим. В другом эпизоде публике покажут классический фокус с платком, возникающим из ниоткуда, и снова не объяснят, как же это сделано, — ничего не поделаешь, "великая магия" сцены (театр говорит нам это одновременно с щегольством и с веселой самоиронией).

Кажется, совершенно неистощима театральная фантазия Театра де Комплисите, — а, при ведущей роли режиссера и автора инсценировки, спектакль "сочинялся" всеми вместе (французское слово complicité означает "соучастие", "содружество"). Но дело не только в изобретательности (и виртуозном исполнении) участников постановки, а в том — и это главное — что спектакль построен по законам поэзии и музыки.

В спектакле играют всего десять человек, и основных персонажей тоже десять: автобиографический герой Шульца Иосиф и его семейный и родственный круг (две девушки-служанки и два молодых приказчика — тоже свои, домашние, люди). Но на самом деле на сцене в течение действия возникают десятки персонажей: уходя за кулисы в

одном образе, исполнитель моментально возвращается уже в другом, а нередко смена ролей происходит прямо на виду у зрителей. Это не только прием, напоминающий, что мы в театре. Дело в том, что таким образом театр создает сценическую реальность, аналогичную миру новелл Шульца. В ней все текуче, все неуловимо и подвижно, заманчиво — и обманчиво. Все, что происходит на сцене, словно увидено в дымке памяти и через призму фантазии самого героя и его отца Иакова — поэта, философа и пророка по натуре, торговца тканями по профессии. Фигуры из прошлого затевают причудливый маскарад. Проказливые, буйные школьники, которых Иосиф обучает работе по дереву; фланирующая по весеннему парку толпа; посетители лавки отца; безмолвные попутчики в поезде, — это все домашние Иосифа, когда — узнаваемые, когда — не узнанные им.

Ближе к концу действия появляется персонаж, который, напротив, не меняет внешности, но возникает перед Иосифом в разных ролях: кондуктора странного, мрачного поезда; доктора в странном, безжизненном санатории, куда поместили отца; предводителя толпы, которая врывается в лавку.

Доктор-кондуктор-погромщик, с его оцепенелостью каменного идола или манекена, одетый с ног до головы в черное, имеет традиционный облик вестника смерти. Но главное, с чем на протяжении всего спектакля связаны насилие, разрушение, гибель, — это толпа, в каком бы состоянии она ни пребывала. В начале спектакля трогательных юных влюбленных разъединяет толпа, по видимости, еще мирная, но чем дальше, тем больше она превращается в сплоченную злобную стаю. Один из первых знаков этого — дикая пляска учеников вокруг задремавшего в классе Иосифа, их учителя: шалость переходит в издевательство, почти в пытку. Пластический лейтмотив массовых сцен спектакля — вихрь, смерч — материализация бурных и темных страстей, внезапно овладевающих толпой. А в последних эпизодах, начиная с разгрома лавки, толпа сбилась в стаю и действует слаженно и целенаправленно. В сцене гибели Иосифа перед нами уже не стая, а боевая единица, безликая машина уничтожения. Группа из девяти человек, одетых в черное, как в униформу, сидящих в ряд лицом к зрительному залу в глубине сцены, прерывает свой зловещий марш, который они выбивали ногами, и бесстрастно ждет, когда к ним неуверенной походкой приблизится Иосиф, пропускает его, а затем один из сидящих аккуратно примеривается к его виску и раздаются два выстрела...

Линии уничтожения и смерти в спектакле противостоит сама жизнь, разнообразная, прихотливая, даже причудливая, с ее "брожением", с ее интересами, от мелких и бытовых до высших духовных.

На сцене с начала до конца присутствует простой и емкий символ культуры — книги; никакие метаморфозы, происходящие с ними, не могут поколебать этой их главной и неизменной роли. Полки с книгами везде: слева, справа, в глубине сцены, вверху. В первые же минуты спектакля Иосиф берет в руки книгу; в финале он расстается с книгой, одновременно расставаясь и с жизнью. Его отец читает, примостившись у лампы наверху, прямо на стене; книга словно вознесена над сценой — над повседневностью, над бытом.

Но и "внизу", где к идеям и фантазиям Иакова относятся с иронией, — не прозябание, а живая жизнь, в которой много своего очарования. Особенно обаятельны два эпизода: дома, за семейным обедом, и в лавке. Первый изображен в стилистике немой комической ленты: покупатели и приказчики размахивают руками, споря и убеждая друг друга, приказчики жонглируют шляпой клиента (почти цитата из фильма братьев Маркс "Утиный суп"), изображают тореро, потешаясь над "быком" — покупателем, а тот, вскипев, в ответ начинает боксировать, — и все это в дергающемся, убыстренном темпе.

Калейдоскопу зрительных образов соответствует звуковой калейдоскоп разноязыкой речи: английской, немецкой, испанской, русской. Отправляясь от того, что дает материал рассказов Шульца (смешение национальностей и языков в Восточной Галиции, путешествия дяди Эмиля в экзотические страны), театр свободно вышивает по этой канве, используя реальное многоязычие, существующее в труппе "Комплисите": кроме британских актеров здесь испанцы Сезар Сарашу и Антонио Хиль Мартинес, уроженцы Швейцарии Лило Баур и Стефан Мец. Темпераментные испанские монологи Эмиля (которых никто из персонажей не понимает), выразительный обмен репликами между служанками, неожиданные русские фразы, — эти вкрапления в английскую речь не только выполняют роль пикантной приправы в звучащем тексте, но и создают впечатление, что на театральных подмостках — Европа (а может, и мир) в миниатюре.

Кроме речи в спектакле почти непрерывно звучит музыка: Шостакович, Шнитке, Мартынов, Лютославский, Яначек... Подбор имен для театра не случаен: во-первых, они взяты из того музыкального ареала, к которому относилась бывшая Галиция, во-вторых, отражают

давний и серьезный интерес музыкального руководителя Театра де Компмисите Джерарда Мак-Берни к русской музыке. Особый эффект возникает, когда в классику вдруг врывается советская песенная эстрада — "Дорогие мои москвичи" в исполнении Леонида и Эдит Утесовых, аккомпанемент сцены обеда и одного из эпизодов в лавке. Этот музыкальный штрих, особенно неожиданный и трогательный для русской публики (спектакль был показан в Москве), точно вписался в спектакль, с его поэтичностью, с его полифонией красок и звуков жизни.

[1] Из письма Игнацию Виткевичу, 1934.
[2] Программа "Улицы Крокодилов".

В. Ряполова

"БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ" А. Н. ОСТРОВСКОГО.

Театр им. Евг. Вахтангова. Москва. 1993

Режиссер П. Н. Фоменко. Художник Т. И. Сельвинская.
Кручинина — Ю. К. Борисова, Коринкина — Л. В. Максакова, Дудукин — Ю. В. Яковлев, Муров — В. А. Шалевич, Незнамов — Е. В. Князев, Миловзоров — В. В. Зозулин, Шмага — Ю. В. Волынцев/М. А. Ульянов, Галчиха — А. А. Казанская.

Спектакль "Без вины виноватые" играют не в большом зрительном зале, а в малом зале вахтанговского театра, на узком балкончике над большим парадным фойе и в помещении буфета для зрителей. Режиссер, чью фантазию, быть может, подтолкнула знаменитая фраза Шмаги о том, что место актера в буфете, вернул нам полузабытое ощущение театральной сенсации, радости.

Два пространства, два места для игры — малое (буфет) и меньшее (балкон) — окажутся пристанищем двух типов театра. Режиссер даст нам ощутить созвучие и родство далеко отстоящих друг от друга зрелищ, услышать их "эхо".

Сыгранный вахтанговской молодежью, пролог — "ситцевый", бедный, с наивными розанами в горшках, со старинной швейной машинкой, выцветшими фотографиями на стенах и граммофоном — вместит в себя многие варианты исполнения Островского, бытовавшие прежде, бытующие сейчас. Школьную, студийную правдивость, тихоголосую и искреннюю (Л. Вележевой — Отрадиной); густой жанризм и эффекты сольной, "номерной" игры (М. Есипенко); и популярную на сегодняшней сцене манекенность, как знак исчезающей человечности (Ю. Красков).

Вот Аннушка, которую актриса О. Гаврилюк с места в карьер примется играть прямо по канонам излюбленного Островским амплуа — служанки-наперсницы, защитницы бедной госпожи. И так искренне, звонко, с полной отдачей в маленькой роли, словно важной и большой, равной с другими.

Или — молодой, еще незаматерелый в страстях, грехах и расчетах Муров — Ю. Красков, что крадется вдоль стены и замирает в неживой, "костяной" позе, узкий и черный. Не соблазнитель и не влюбленный, приживший от юной любовницы незаконного сына. Аккуратный чиновник с бледным лицом, раб маменьки и жизненных обстоятельств. Не злодей, но худобой, бледностью, тусклым, тихим голосом похожий на злодея, до самого антракта не снимающий черных "злодейских" перчаток.

Вдруг в шелках, отливающих золотом, явится Таиса Шелавина — М. Есипенко, вся — молодость, жизнелюбие, красота. И опережая ее, страстный романсовый распев: "Шепни мне лишь только, что любишь меня!" — полетит снизу из большого фойе, но как бы и из самых недр вахтанговского театра, искони музыкального.

После молодежного пролога *большой* спектакль примут и поведут мастера вахтанговской сцены с Юлией Борисовой — Кручининой во главе.

В мерцание карнавальных — лиловых, розовых, сиреневых шелков, в пространство, преображенное до неузнаваемости после белизны и чистоты пролога они явятся, ворвутся, важно вплывут, прошествуют или возникнут — таинственно, как постаревший Муров — Шалевич, — под неизменные аплодисменты зала.

Волны романсов, спетых не оперно, а вполголоса, под сурдинку, понесут, баюкая, спектакль. Неутомимо сочиняя мизансцены и "номера", режиссер каждому актеру даст свой "момент" и свой романс — объяснение характера и судьбы.

Так Коринкина у Максаковой, то ли клоунесса, то ли кикимора, с тощим шишом волос на макушке, в затрапезье, в домашней расхристанности валится мертвой куклой на матрас — и вдруг стремительно может воспрять, восстать в сраженье за себя. В каскаде эксцентрических трюков, с воздушной балетностью и куражом, высокими и бесшумными скачками и прыжками дьяволицы преодолевает пространство сцены, заранее торжествуя, накликая на соперницу беду.

На спектакле Фоменко думается о Вахтангове, о его тайне. Вахтангов был легок, как сказал когда-то Вл. И. Немирович-Данченко. В наивных и смешных, эксцентрических и изысканных мизансценах, как победившее мастерство, как разгаданная сложность жизни, — торжествует легкость. Чувство особой природы вахтанговского — патетического и праздничного, над буднями восходящего — в выразительных мизансценах спектакля.

Совершается новое прочтение одной из самых известных пьес Островского, причем в каждом из персонажей. Такими их никогда не видели.

Кручинину, например, поколения исполнительниц играли страдалицей, несчастной матерью, актрисой трагедийного амплуа. Но у Борисовой она траура не носит — со дня трагедии миновало семнадцать лет — и смотрит насмешливо и умно. Готова созоровать: услужливо и "поспешая", даром что гостья и знаменитость, притащить в гостиничный номер графинчик с водкой на подносе и закуску разгневанному Шмаге. С постаревшим красавцем и богачом Муровым разговаривает иронически и уверенно. Его уловки провинциального обольстителя видит насквозь. Не смущается, когда он берет ее на руки и прижимает к груди. Лежит в его объятьях и смеется.

Судьбой в юности убитая, судьбой и вознесенная, женщина театра, а не монашка, — она не чужая здесь, среди провинциальных собратьев; она — из их числа, как и они, — актриса. Вот только смеется реже других. Да глаза ее вдруг перестают видеть, невыразимо печальные, глубокие, "отплывают" в прошлое.

Борисова играет Кручинину мягко — все понимающей, все испытавшей в жизни, с голосом грудных, низких звучаний. Но наступает мгновенье — и чувствуется ее властность, непримиримость. В уборную Коринкиной, где та сговаривается с Миловзоровым об интриге, Кручинина входит стремительно и резко. "В роскошном сценическом платье, не остывшая после сыгранной сцены и вся уже в ритме той, что предстоит сыграть. Она в образе. Она там, где творится искусство. Отрывисто бросает на ходу "заговорщикам": "У меня переодевание!", то

есть — "покиньте помещение, не мешайте, я переменю платье и вернусь туда, в мой единственный мир. Все, что вы здесь делаете и говорите, пошло, неинтересно, ненужно..."[1].

История матери, у которой отняли сына, уступает место другой — о мучительной и счастливой предназначенности человека-актера миру театра, нищего и роскошного, грешного и святого.

В спектакле крупных планов, предельной сближенности со зрителем актер виден *весь* и в каждом, большом и малом персонаже, — ликование и торжество Театра. Оно — в неординарности и страстности Незнамова — Князева. В пролетарии сцены — Шмаге — Вольнцеве, апломб и гонор которого есть средство самозащиты, месть удачливым и благополучным. В тоскливом недоумении перед жизнью одинокого гаера и шута, другого Шмаги — Ульянова, принявшего роль после смерти артиста-друга.

Во втором — большом, главном акте, где все условно, кроме живых актеров, они бродят, ходят, бегают, играют всюду: внутри каре из 74-ти стульев; на длинной и высокой стойке резного буфета — главном месте действия; лицом к лицу со зрителями и за спинами зрителей возле окон, исчезая и появляясь в прорезях занавесок. Окаймляющие, обрамляющие, круговые мизансцены Фоменко рождают чувство единения всех — играющих и смотрящих, зрителей и артистов, иллюзию соучастия в спектакле, который перед нами и вокруг нас, и еще — волнующее чувство "проницаемости" закулисья.

Недаром, войдя и осмотревшись, очаровательный, добродушный и элегантный, неизменно пребывающий в прекрасном настроении Нил Стратоныч Дудукин — Яковлев, приподнимая котелок, неторопливо здоровается, раскланивается со знакомыми в рядах публики. Мир театра показан со всеми его грехами и интригами, но и с обольстительной красотой.

В финале с особенной силой звучит тема актерского братства, равенства всех перед всеми. Как в легендарной вахтанговской "Свадьбе" начала 20-х годов бесконечная кадриль оплетала и охватывала сцену, так и канкан в "Без вины виноватых" длится долго, то исчезая за кулисами, то вновь выплескиваясь из дверей и щелей. Блаженная усталость актеров не скрыта от зрителей, так же, как и наслаждение участвовать в этом вихре радости и торжества.

[1] *Свободин А.* Театр возвращается в театр //Литературная газета. 1993. 28 июля.

В. Максимова

"УБЕЙ ЕВРОПЕЙЦА!"

Драматическая и музыкальная композиция на основе немецких песен Кристофа Марталера.
Театр Фольксбюне. Берлин. 1993

Режиссер Кристоф Марталер. Сценограф и художник по костюмам Анка Фиброк. Музыкант — Юрг Кинбергер. Участники спектакля (исполняют по несколько ролей): Уэли Йэгги, Ульриф Тукур, Сильвестр Биссермайер и др.

Спектакль Марталера появился на одной из главных берлинских сцен, в одном из наиболее интересных театров объединенной Германии в январе 1993 года, конечно же, не случайно. Тридцатилетний швейцарский режиссер незадолго до приезда в Берлин поразил и отчасти обескуражил европейскую публику на торжествах в честь 700-летия Швейцарской Конфедерации, сразу приобретя репутацию дерзкого эпатажника, неуемного, злого пародиста, идущего наперекор официозу, осмеивающего все и вся.

Именно такой персонаж по замыслу руководителя "Фольксбюне", марталеровского ровесника, главного нарушителя традиций и норм в театральной жизни Германии начала 90-х годов, Франца Касторфа, — должен был предварить другое юбилейное мероприятие, связанное с датой трагической, ранящей национальное сознание — 60-летием со дня прихода Гитлера к власти. Бросив ранее вызов гельветическому самодовольству, Марталер теперь высказывался по поводу немецкой беды и немецкой вины, высказывался по-своему, не сострадая, а ерничая, не размышляя, а издеваясь.

Спектакль начинался с долгой паузы и поначалу поражал монотонностью, будто надо было включить некий механизм, чтобы люди, сидящие за квадратными столами-партами пришли в движение, стали что-то делать. Одиннадцать, очень похожих друг на друга мужчин и женщин без возраста и будто бы без лиц, в бесцветных костюмах, напоминающих униформу и изделия какого-нибудь заштатного ателье, конечно, восточногерманского, чтоб не сказать москвошвеевского покроя, сидели и смотрели в никуда — не в зал, не друг на друга, а именно в никуда — остановившимися взглядами. Персонажи подчинялись какой-то неведомой ни им самим, ни нам воле и до поры до вре-

мени не двигались с места. Сцена Фольсбюне очень большая, и все пространство обшито пластиком, тоже бесцветным, как и люди. К боковой сцене прикреплена батарея, ржавая, кажется подтекающая — это в аккуратной Германии! А на переднем плане, почти у самой рампы расположены две печи — такие и по сей день и на Западе, и на Востоке топят углем и торфом. Но очевидно, что печи эти призваны напоминать не только о слабо благоустроенном быте, а вызывать ассоциации более пугающие, тем более что вдруг начинают дымиться.

В глубине сцены видны двери, которые медленно раскрывались сами по себе, и становилась видна умывальня, то ли армейская, то ли заводская, наподобие тех, что по-прежнему часто показывают в немецких фильмах, как некий знак-символ мнимой, скомпрометировавшей себя чистоты. Над сценой висели часы, и скучный класс приобретал сходство с залом ожидания вокзала в каком-нибудь городке уже несуществующей ГДР. Часы остановились, однако над ними ярко светилась надпись неоновыми буквами "Чтобы время не останавливалось" — издевательский контраст. Время в спектакле остановилось с самого начала и согласно замыслу режиссера никак не хотело идти. Единственно, что нарушило затянувшуюся, вязкую паузу, — отваливающиеся буквы, разбившиеся об пол.

Образ вокзального зала ожидания стал навязчивым, сквозным в театре последних десятилетий минувшего века, и не только в Германии. Коллективистские утопии 60-х годов сменились коллизией одиночества в пространстве ожидания. Марталер возвращается к утопии коллективизма, но сам же отрицает ее смысл, обнажает абсурдность коллективного существования, группу людей трактуя как стадо неразумных особей. В течение двух часов одиннадцать актеров проживают один день в сконструированной режиссером резервации и одновременно путешествуют по немецкой истории. Число одиннадцать имеет для Марталера особый смысл: его убогие персонажи — апостолы сугубо немецкой веры, которая сводится к вере в приказ. И чем внятней приказ, чем проще, тем лучше. Самое понятное — это рев сирены, очередной сигнал к действию. На побудку, на помывку, в строй! А можно по зову сирены запеть нестройным хором, либо "Германия превыше всего", либо "Прекрасную мельничиху".

Действующие лица спектакля тупо и аккуратно, можно сказать истово справляли некий ритуал послушания прежде всего, однако время от времени демонстрировали нетерпимость и агрессию, недоверие друг

к другу, пестовали естественные потребности (Фиброк и Марталер разместили на видном месте туалет, мужской, в который, спутав правила обряда, забегает дама).

Сам режиссер в разного рода интервью повторял и утверждал, что поставил спектакль о Германии и немцах, о том, что после объединения не ФРГ облагораживающе повлияла на ГДР, а что Восток — "осси" распространил свое воздействие на "весси", и Европа — есть нечто иное, и потому в конечном итоге станет объектом накопившегося недоверия и отчуждения. И никакой Шуберт, с его лирикой, не спасет, немецкая душа требует драки. И на сцене возникали потасовки, под музыку шлягеров Веймарской республики звучала, будто спотыкаясь мелодия популярной тогда песни "Берлинский воздух", где он прославлялся на все лады. Но этот воздух, оказывается, рождал не только радость, да и о какой радости может идти речь у этих серых особей? Они выстраиваются в шеренгу и кричат по сигналу сирены "Спасибо", и крик переходит в рев.

Словосочетание "Германия и немцы" не может не вызывать ассоциации с давней статьей Томаса Манна — классик, кстати сказать, не любимый по обе стороны Рейна, тоже считал, что его народ заслужил свою судьбу. Марталер убежден в том же и в своем дадаистском коллаже (недаром же он выходец из Швейцарии) доказывает, очень последовательно, что немцы — безнадежная нация. Особую радость им доставляет "гусиный шаг", как на Нюрнбергских парадах — и таким шагом персонажи шествуют в умывальню и на обед.

Есть в спектакле и свой дьявол, новоявленный Мефистофель без Фауста, потому что Фауст превратился в Михеля, исполнителя приказов. Дьявол еще и пианист — актер Юрг Кинбергер, он главный директор резервации-приюта — развернутая на все действие метафора-символ (сквозной образ для Марталера-режиссера: его пространство с выкаченным воздухом всегда сродни холлам в домах престарелых, скорее все-таки восточногерманских, сохранивших свою пыль и свою убогость).

Но директор — еще и музыкант и его ритмам подчиняются все на сцене. Поистине "музыка победила литературу"[1], так как мелодии различимы, а слова, бессмысленные и порой бессвязные, сливаются в общий гул. Тени первых дадаистов из кафе "Вольтер" присутствуют в спектакле. Немецкие критики толкуют о постмодернизме, — пусть так. Марталер выносит приговор и прошлому, и настоящему, и будущему Германии, самой идее объединения. Все ноты звучат фальшиво, к фи-

налу персонажи расталкивают друг друга в очереди в туалет, и звучит чистейший Шуберт. Но кто-то из очереди выкрикивает названия завоеванных когда-то городов: Варшава и Мемель, Париж и Прага, — и вдруг — Сталинград! Сталинград! Потом сирена... Спектакль заканчивается.

Германию осмеяли и пригвоздили, а публика неистовствует, аплодируя.

[1] *Манн Т.* Собр. соч.: В 10-ти тт. М., 1951. Т.10. С.360.

Г. Макарова

"ЧАЙКА" А. П. ЧЕХОВА

Театр На Забрадли. Прага. 1994

Режиссер Петр Лебл. Сценограф Петр Лебл.
Аркадина — Йорга Котрбова, Сорин — Борживой Навратил, Треплев — Радек Холуб, Тригорин — Карел Добры, Дорн — Леош Сухаржипа, Заречная — Барбара Хрзанова, Маша — Ева Станиславова, Яков — Владимир Марек.

Слухи о "Чайке", поставленной молодым пражским режиссером Петром Леблом, распространились в Европе быстро. Одни возмущались ею; другие называли "освежающим шоком". В "провокаторе" Лебле видели "настоящий, опасный талант"[1]. Все это не вязалось с обликом самого Лебла, юного, легкого, ясного, равно как и миссия возмутителя спокойствия, которую он взял на себя и выполнял исправно, вплоть до своей, столь ранней и странной кончины[2]. Между тем парадокс Лебла был заявлен уже и в "Чайке", хотя в полной мере будет осознан потом.

К середине 90-х годов, за столетие (без малого) ее существования "Чайка", казалось бы, ничем удивить уже не могла. Как будто все на ее территории уже было: консерватизм — и "новые формы"; притча на вечные темы творчества, одиночества и любви — и отклик, острый и

импульсивный, на злобу дня. Был также общий, словно по тайной договоренности, уход от чеховской загадки жанра: почти никто не решался ставить "Чайку", по предписанию автора, как "комедию".

Лебл предложил то, чего еще не было. Прежде всего он вспомнил (или нечаянно попал в точку), что "Чайка" — ровесница кинематографа (год рождения обоих — 1895), и применил к Чехову средства старого кино, графичного, черно-белого: белые стволы берез и костюмы, экзотический грим — черные губы и брови на белых лицах, подведенные черным глаза. От давних фильмов шла преувеличенная театральность жестов, поз, мизансцен. Был лихо утрирован модный в начале века типаж: роскошная, с заразительным актерским апломбом Аркадина, экспансивная до истерики Маша, Тригорин с демоническим имиджем.

В течение трех (из четырех чеховских) актов в спектакле бушевала дерзкая стихия игры, на грани то ли пародии, то ли мистификации, — трудно было понять. Зрителям не давали погружаться в привычное марево чеховской атмосферы, настораживая, шокируя их, отчуждая всеми возможными средствами: каким-то гротескным звучанием, со стуком, грохотом, скрежетом; комедийными врезками в действие, когда персонажи, словно вспарывая его, вдруг проплывали на фурах; самим видом героев, будь то карикатурно "взлохмаченный" (по реплике Треплева) Сорин или челядь в карнавальном обличье — то в меховых папахах, то в парике и камзоле.

Все это однако было не просто играми заправского постмодерниста, каковым прослыл Лебл. Веселые, вольные игры направлялись твердой рукой; в смещении стиля крылся свой смысл.

"Чайка" — причудливая пьеса, отнюдь не классика, но эксцентричная пьеса с массой как высоких мыслей, так и провокативных авторских приемов, — считал Лебл. — "Чайка" в истинном смысле слова современна еще и потому, что совершенно беспощадна"[3]. Он так ощущал Чехова оттого, что сам был таким, и это выбирал из пьесы, вычитывал — и "вчитывал" в нее.

В спектакле Лебла поначалу больше всего поражали *беспощадность* и *эксцентризм*. Ирония режиссера, безудержная, бесцеремонная, никого не щадила. Не только Аркадину и Тригорина, но и Дорна, философа и эстета, весьма похожего на Фальстафа, и даже дворню, фигуры фона, до тех пор в чеховских спектаклях (кроме знаменитых полотеров в "Дяде Ване" Някрошюса) в такой мере, кажется, не обыгран-

ные. Дворня трудилась в качестве хора и цанни, суетилась, подглядывала за жизнью господ. Называя ее "командой Якова", режиссер даровал работнику Якову какое-то особое назначение. Слуга, дворецкий, церемониймейстер, "помреж" при Треплеве, распорядитель жизни в безалаберном доме, Яков был еще чем-то помимо этого, в каком-то неявном, небудничном измерении. Ему дана была инфернальность, оспоренная иронией и все же не снятая ею, гротеск с примесью жути — характерное для Лебла сочетание, как, впрочем, и то, что образ был намеренно оставлен непроясненным.

Ирония обращена была и на главную пару спектакля — Треплева и Нину Заречную. Треплев, инфантильный, нескладный, со странно согнутыми руками, отмечен был "епиходовщиной", как Роком. С комическим пафосом рассуждал он о "новых формах"; пританцовывая, вприпрыжку — о "жизни, как она представляется в мечтах". С детской неумелостью то тянулся к Нине, то пасовал перед ней. По-детски же был игрив, и даже в момент острого, драматичного объяснения являлся в виде индейца. Подпрыгнув и замахав руками, изображал чайку... Творческий запал его этой эксцентрикой, почти клоунадой, обесценивался на корню — впрочем, как и у Нины.

Нина, пришелец из наших дней в этот ретро-киномир, представлена была с безоглядной комедийной отвагой. Простецкая, круглолицая, в нелепых буклях девица с улицы, из "глубинки", с узелком в руках, в свитере и брюках, заправленных в сапоги, была антитеатральна — по виду, по сути. В неудобной, гротескной позе, со страхом и тщетным усердием твердила она непонятный ей треплевский текст, ломая его мелодику, давясь им, рождая не мистический эффект, но фарсовый, как весь здешний "театр в театре".

В мистерии Мировой души не было магии и космизма. Злосчастный спектакль Треплева, осмеянный его близкими, был высмеян Леблом вдвойне. Это стало загадкой — насмешка над тем, в чем они как будто должны быть сродни, фантазеры, провокаторы, авангардисты. Лебл, казалось, мог быть с Треплевым солидарен, Треплевым себя ощущать. Этого не случилось, по ряду важных причин: разное время; разный склад личности и разные — кроме финала — судьбы.

"Я не верую и не знаю, в чем мое призвание", — подводил итог своей жизни Треплев. В отличие от него, Лебл был победителем и точно знал, в чем его призвание. Быстро пройдя путь любительства, он в 28 лет стал художественным руководителем пражского театра "На

Забрадли"; стал успешен и знаменит. Короткая жизнь его была насыщенной, яркой; вмещала актерство и режиссуру, сценографию и педагогику, экран и сцену.

Поколение Лебла выросло в ином климате, чем ровесники его на рубеже веков или "сердитые" юноши 60-х. "Он был "постмодернист", но и не думал об этом, просто творил так, как бьет из-под земли источник, пенясь и бурля, потому что не может иначе"[4], — писали о нем в Чехии. (То, чего не дано было бедняге Треплеву и о чем он тосковал — о том состоянии, когда "человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души").

Лебл развивался свободно, не чувствуя себя заложником нового, не желая различать "измы". Чехов ли, Беккет или Кафка — все это, по его собственному признанию, просто "нормальная" литература. Чехов был близок особенно; пьесы его Лебл называл "освобождающими" — формула, которую он бросил, не объяснив; странная, точная[5].

Спектакль Лебла происходил от такого взгляда на мир, где не пугают гримасы жизни, где парадокс — норма мышления; где драма и юмор, игра и серьез соединяются легко и на-равных, а балаган не мешает пробиться к подлинности. Свобода давала ему чувство дистанции, пространство для иронии, что однако не ставило его вне морали, не лишало спектакль человечности.

Четкая линия проходила в спектакле между Треплевым и Тригориным не потому, что один был эстетически близок, другой же далек. Литературное противостояние их было снято. Но умный и злой позер Тригорин явно был театру немил, в отличие от беззащитного Треплева, и потому отмечен холодным сарказмом. Художник Треплев или нет, какого склада и направления, рождена ли Нина для сцены — казалось, это неважно для режиссера. Он искал моменты подлинности у своих шаржированных героев — и находил в этих двух, "наивных и чистых"[6], и давал им право на драму.

Более всех подлинность была дана Нине, наивной и цельной в каждой своей реакции, в каждом душевном движении, что постепенно проявлялось и нарастало: в импульсивном сочувствии Треплеву, в доверии к Тригорину и его "мукам", из чего рождалась любовь. Смешная девчонка взрослела, на глазах меняясь и хорошея. Далее по ходу сюжета ей предстояло выстоять или сломаться, театру же — выбирать. У Лебла выбрали первое: выстоять — и "выпрямиться" к тому же.

Провокативность первой части спектакля, огромной, избыточной по части режиссерских фантазий, нс могла длиться вечно. Она была разрешена по контрасту, в тревожном напряжении действия, с выплеском затаенного, с резкой сменой регистра. Игры взрослых людей закончились; наступала расплата. Комедия перелилась в драму; насмешник Лебл стал вдруг суров.

На сцене царил белый цвет и стерильная, почти больничная чистота. Рваные ритмы и звуки начала сменились дальней мелодией, тишиной, какой-то "метерлинковской" атмосферой. Кино кончилось: с лиц был смыт экзотический грим, парики сняты, герои разоружились. Выбритый наголо Сорин смотрел куда-то взглядом смертника и провидца. Маялся взвинченный, готовый поминутно взорваться Треплев; сведенные кисти рук его выдавали душевную судорогу. Все в нем и вокруг него было знаком беды.

Являлась новая Нина, зрелая и прекрасная, с открытым высоким лбом. Рядом с ней Треплев выглядел невзрослеющим мальчиком; она, как старшая, жалела его — распрямляла руки, вела за собой в танце, вытирала пятно крови на лбу. Спектр ее проявлений был однако широк, от нежности до агрессии, от всплесков смятенного сознания — до горькой, высокой мудрости. Образ ее мерцал и двоился: то земная женщина властной силы, то почти фурия — воинственное, мстительное существо. Первое побеждало. Совсем иначе, чем прежде, вдохновенно и страстно, от собственного лица читала она монолог из ранней треплевской пьесы — и исчезала.

Треплев, оставшись один, долго, яростно, без слов рвал свои бумаги — зубами и непослушными, вновь согнувшимися руками — и уходил в темноту. Потом был выстрел, немая сцена участников, резкий крик чайки — и все.

Странная чеховская комедия вдруг сламывалась в драму. Слом был крутым, безоглядным, контраст двух частей — вызывающим, абсолютным. Понять было трудно, откуда у Лебла, воплощенной юности и свободы, взялась такая мера трагизма, особого, с обжигающим холодом; такое ощущение бездны, с опасной степенью близости, погружения.

После смерти Лебла поймут, что ясный облик его обманчив — не может вполне быть ясной душа художника, заглянувшего в такую бездну. Вспомнят о том, что в "генах" его — не только русские классики, Гоголь и Чехов, и современные острые абсурдисты, но также земляк

его, Кафка, давший ему в наследство это чувство непроглядной и пугающей глубины, необъяснимости, жути, Рока. Он ставил Кафку и играл на ТВ его самого — с тем же опасным приближением, без дистанции, изнутри.

Вслед за "Чайкой" Лебл вновь и вновь будет ставить Чехова и опять бросит странную, точную фразу: "Этот парень, Чехов, записал себя во всех этих персонажей"[7]. Речь, видимо, шла о душевном родстве автора и его героев. Быть может, такое родство ощущал и сам Лебл; "записал" себя в Треплева и Иванова — и повторил их судьбу. Ушел сам, в середине 30-летия — роковой, по Чехову, возраст, сделав последним спектаклем своим "Дядю Ваню".

[1] Свет а дивадло. 1994. № 6. // Цит.по программе спектакля "Чайка" на Втором Международном театральном фестивале им. Чехова. Москва, 1996.

[2] Петр Лебл покончил с собой в 1999 году, в возрасте 35 лет, не объяснив причин, но оставив точные режиссерские указания по части своих похорон. "Чеховский" список его включает в себя 3 спектакля: "Чайка", "Иванов" и "Дядя Ваня".

[3] Свет а дивадло. 1994. № 6.

[4] *Альбертова Гелена.* Буклет выставки "Чехов в Чехии". Москва, 2001.

[5] Из выступлений Лебла на Втором и Третьем фестивалях им.Чехова. М., 1996 и 1998.

[6] *Чехов А.П.*. Полн. собр.соч. и писем в 30-ти тт. Соч.17. М.,1980. С. 35.

[7] Из выступления Лебла на Третьем фестивале им. Чехова. М., 1998.

Т. Шах-Азизова

"ПЕРСЕФОНА"

Композиция по текстам Гомера, Брэда Гуча, Марты Ди Нисеми. Театр Чендж Перформинг Артс. Милан. 1995

Постановка и сценография Роберта Уилсона. Свет Э. Дж. Вайссбарда, Роберт Уилсон. Костюмы Кристофа Де Мения. Музыка Дж. Россини, Ф. Гласса.

В случае Роберта Уилсона речь идет не о режиссере обычного склада, но о художнике, для которого театр и актеры — его краски, спектакли — картины. Смысл своих работ он никогда не объясняет. Подобно музыке, их крайне трудно пересказать, а тем более обрисовать словами так, чтобы читатель смог и "увидеть" их, и ощутить их

особую атмосферу. Тем не менее, это — *театр*, авторский, ни на что не похожий.

"Персефона" — типичный пример искусства Уилсона, которое заключается в создании на сцене композиций, визуально воплощаемых в лепке фигур актеров, их жестов, поз, перемещений, чаще всего замедленных, растянутых, многократно, завораживающе повторяемых и озвученных вербально-звуковой партитурой[1]. Они вторят друг другу, вступают в контрапункт, группируются в разные комбинации.

Принцип контрапункта реализовывался здесь через все элементы спектакля. И в сочетании разных текстовых форм — древних, гомеровских, и современных; прозаических и стихотворных. И в произнесении их на разных языках, от древнегреческого до современного английского и даже русского, причем голосами, звучавшими как со сцены, так и из-за ее пределов. И в соединении музыкального минимализма Гласса с мелодизмом Россини...

Пролог "Персефоны" — монолог Поэта, отрешенно, будто потусторонне произносившего текст Гомера. О своей эстетике Уилсон заявлял уже первой мизансценой, скульптурно вылепленной посреди совершенно пустого, как бы первозданного, "античного" пространства: фигура в черном пальто и широкополой шляпе застыла на кресле — "скале", опершись отведенной в сторону обнаженной правой рукой на посох, левой — о палку. На протяжении всего пролога Поэт был недвижим и подобен статуе, вещавшей миф о Персефоне.

Голос актера в какие-то моменты соединялся с голосом, звучавшим по радио; пронизывался музыкальной фразой, далеким тянущимся криком — и сменялся полной тишиной. Вокруг неподвижной фигуры Поэта Уилсон разворачивал магической красоты пластическое действо безымянных персонажей (тех шестерых артистов, что далее будут исполнять уже конкретные роли сюжета о Персефоне). Оно настраивало зрителей на волну мифа и вовлекало в ауру своеобразной медитации, вне которой театр Уилсона не существует.

Это пластическое действо складывалось из нескольких визуальных партий, которые исполнялись мужскими и женскими фигурами в белых одеяниях. В разных вариациях и сочетаниях (по одной, парами, группами) они возникали, исчезали и появлялись снова.

Графика их движений и их скульптурные позы вычерчивались и лепились на фоне экрана, который окрашивался (как и поверхность сценического планшета) в разные тона: от холодного голубого до золо-

тистого, от оранжевого и красного до беспросветно черного или стерильно белого.

Первой возникала мужская фигура, которая очень медленно двигалась на самом глубинном плане из левой кулисы направо. Пройдя большую часть пути, останавливалась, на какое-то время замирала, а затем в неожиданно убыстренном темпе убегала обратно в левую кулису. Через некоторое время эта мужская фигура возникала снова, проделывала ту же партитуру движений, только в чуть измененном варианте и в параллель с появившейся из противоположной кулисы женщиной в белом платье. Через мгновение они возникали еще раз, чтобы уже вдвоем, но находясь на расстоянии и не касаясь друг друга[2], совершить медленный проход и замереть в скульптурной позе.

Другие визуальные лейтмотивы Уилсон разворачивал в остальных зонах пространства. На авансцене свою партию исполняла фигура, контрастная тем, что действовали на заднем плане. Затем вступали кружившиеся в легком, полетном танце сначала одна девушка, затем другая. И, наконец, проигрывал свою партию еще один персонаж, пластика которого характеризовалась синкопическими скачущими движениями.

В какой-то момент все шестеро соединялись вместе в общую композицию, заполняя целиком сценическое пространство вокруг Поэта. Снова вступала музыка произносимого им монолога; композиция распадалась, проигрывались вариации отдельных партий, и завершался пролог соединением всех фигур.

В последующих трех частях спектакля разыгрывался собственно сам миф. Уилсон передавал его содержание в композициях, выстраиваемых персонажами, каждый из которых имел уже свое имя согласно сюжету.

Часть вторая — "История" — открывалась видением Персефоны, белой фигуры, спавшей у правого портала, положив голову на камень. В глубине застыли Деметра и Зевс: он — на кресле, она — внутри конусообразного "домика". После паузы, во время которой Уилсон давал возможность зрителям воспринять выразительность мизансцены, из-за противоположного портала возникал черный Аид в сетчатой "маске" на голове. Он медленно двигался через всю авансцену к лежащей белой фигурке, бесшумно, с паузами и остановками после каждого шага. Длительность его движения в полной тишине создавала ощущение нарастающего драматизма. Приблизившись к спящей, опускался перед ней на колено. Осторожно, с нежностью, не прикасаясь, прово-

дил над ней рукой. Персефона пробуждалась, поднималась, и они влюбленной парой очень медленно отходили вглубь, оставаясь все время лицами к зрителям, что создавало кинематографический эффект плавно отдаляющегося на задний план их мизансценического "кадра".

Одновременно Уилсон вводил тему Деметры. Выйдя из своего "домика" и увидев дочь вместе с Аидом, она резко от них отворачивалась и начинала медленно идти вперед, в какой-то момент на мгновение замирала и потом продолжала свое движение дальше, пока не замирала в скульптурно выразительной позе.

Последней начиналась пластическая партия поднявшегося со своего кресла Зевса. Оказавшись в центре, он несколько раз властно взмахивал правой рукой, отчего пространство мгновенно погружалось во мрак или окрашивалось в яркие контрастные тона.

Заключительная композиция "Истории" — это развернутая во все сценическое пространство диагональ драматического противостояния, на одном конце которой — Персефона и Аид, на другом — Зевс, а между ними в центре очерченного светом круга — Деметра, исполняющая свой главный монолог, визуальный (графикой жестов) и вербальный (музыкой слов) одновременно.

Сцена погружалась во мрак; начиналась часть третья — "Подземное царство". Она шла под музыку Россини в быстром игривом ритме, контрастном замедленному, сомнамбулически, бесконечно тянувшемуся, ритуально значимому ритму всех остальных картин. Совсем поиному выглядело и пространство: очищенный минимализм предыдущих частей сменялся здесь нарочитой хаотичностью. Оформление напоминало дворовую детскую площадку. Две доски, положенные углом друг на друга, обозначали "песочницу", в которой и вокруг которой играли четыре черные фигуры "теней" со светящимися фарами на головах. Они бегали, прыгали, танцевали, крутились, вертелись, усаживались на пол, ложились, снова вскакивали и окружали лестницу-стремянку, куда взбирались поочередно Аид и Персефона. Повторенные несколько раз мизансцены водружения на лестницу, застывания в статуарных позах на ней и игровая суета черных теней, являли собой гротескно ироническую версию Подземного царства.

После этой картины, которую Уилсон считал центром спектакля, шло как бы продолжение — или зеркальное повторение — второй части. То же минималистски очищенное пространство; та же композиция из четырех главных фигур. Только теперь Персефона, согласно

воле Зевса, начинала медленно возвращаться из глубины, от Аида к Деметре. Дойдя до середины планшета, она ритуальным жестом расстилала на нем полукругом свой белый шарф. Совершив эту акцию, поднималась, медленно шла к матери, вдруг, не выдержав, бросалась обратно назад, в глубину, к Аиду, но тут же снова возвращалась к Деметре. Эти драматичные метания заканчивались тем, что она направлялась к светящемуся камню. Медленно обходила этот неиссякаемый источник света и опускалась около него на колено, как бы не подчиняясь своей судьбе.

Эпилог под названием "Семья" происходил вокруг длинного стола. Персонажи мифа собрались на семейное застолье, которое для Уилсона было воплощением мотива принуждения (во имя "гармонии жизни на земле") Персефоны к существованию в состоянии вечной душевной раздвоенности. Визуально эта раздвоенность выражалась в том, что Уилсон здесь поделил партию героини между двумя исполнительницами: одна, та, которую мы видели в "Истории" и которая навсегда выбрала любовь и Аида, по-прежнему — в белом платье, другая, которую Зевс и Деметра принудили вернуться на землю, — в черном.

Эпилог строился Уилсоном из двух акций: процесса собирания групповой композиции застолья и следовавшего сразу же за ним, без какого-либо промежутка, процесса ее распада.

Зафиксировав на мгновенье композицию общего "застолья", Уилсон тут же начинал разрушать эту видимость семейного единения. Первой вставала Деметра и насильно уводила за руку черную Персефону. Аид, изгнанный Зевсом из-за стола, замирал в горделивой позе с поднятой вверх рукой у правого портала. В это время вторая — белая — ипостась Персефоны направлялась к светящемуся на авансцене камню, поднимала его и водружала на стол перед Поэтом. Затем подбегала к Аиду и, воссоединившись с ним, следовала за любимым мужем в его царство. Последним вставал со своего места Зевс и, вытянув руку вперед, величаво удалялся.

"Семья" распадалась. За столом — в странной мизансцене перед светящимся камнем — оставался один Поэт, договаривавший, докрикивавший в холодной пустоте словно вымершего пространства последние слова своего монолога о наступившей на земле "гармонии жизни"...

[1] Сочиняемую им вербально-звуковую партитуру Уилсон называет "аудиокнигой" и репетирует ее с актерами всегда после того, как ими полностью и с безукоризненной точностью выучена "визуальная книга" — весь пластический облик спектакля в целом и партии каждого его исполнителя. При этом текст для Уилсона интересен не столько понятийно-повествовательным содержанием, сколько музыкой слов, фраз, их интонационной мелодией и поэтическим ритмом.

[2] Расположение персонажей на расстоянии — даже во время их любовных объяснений — еще один принцип Уилсона; он считает, что чем больше воздуха между персонажами, тем сильнее эмоциональное напряжение, особенно при внешне остраненном, холодном выражении актером страстей и переживаний.

В. Березкин

"ЧЕРНЫЙ МОНАХ" А. П. ЧЕХОВА

Московский театр юного зрителя. 1999

Режиссер К. М. Гинкас. Художник С. М. Бархин.
Коврин — С. В. Маковецкий, Черный монах — И. Н. Ясулович, Песоцкий — В. Т. Кашпур, Таня — В. Верберг.

Кама Гинкас поставил самую загадочную повесть Чехова, почти не имеющую сценической истории. Повесть о том, как магистру Коврину привиделся Черный монах и принялся искушать его соблазном величия, вселять мысль о гениальности как о священной болезни, за которую следует платить жизнью. Кончилось все печально. То ли герой был не гений; то ли цены за избранничество испугался; то ли Монах обманул его — автор, не любивший прямых ответов, оставил вопросы открытыми; оставил мерцающий смысл. Вечные вопросы гения и толпы, гения и болезни, столь же нерешаемые однозначно, как пушкинское "гений и злодейство", Чехов облек в форму historia morbi, "медицинского рассказа", привычно заземляя высокое, маскируя масштаб, за обыденным пряча космизм.

Гинкас, ставящий Чехова постоянно, думал о "Черном монахе" давно; имел, как видно, свой ответ на чеховские вопросы . Он не ломал прозу Чехова, не делал из нее обычной пьесы, но перенес на сцену, как она есть, сохранив речь автора и даже его интонацию, лукавую и серьезную. Персонажи, вступая в диалоги, исповедуясь в монологах,

одновременно представляли и автора, и себя ("Она", "Он"...) — не выходя однако из образа, не отчуждаясь, но существуя органично и непрерывно в том мире, что создали для них режиссер и художник.

Их было четверо: магистр Коврин (Сергей Маковецкий) и Черный монах (Игорь Ясулович), садовод Песоцкий (Владимир Кашпур), в прошлом воспитатель Коврина и опекун, и дочь его Таня (Виктория Верберг). Им предстояло рассказать и сыграть всю эту историю, разложенную на пять голосов (включая чеховский, пятый), оставаясь внутри нее — и адресуясь к зрителям, окружившим их близко, тесно, лицом к лицу.

Спектакль шел не на малой сцене и не в фойе, а на балконе театра. Зрители сидели квадратной скобкой по три стороны от небольшой игровой площадки, расположенной на краю бездны — черной, сплошной, непроглядной, поглотившей все, что ни есть внизу. Сцена не видна была в этом мраке и напоминала о себе лишь тогда, когда на ней, словно в дальнем углу вселенной, являлся бес, именуемый Черным монахом, дабы искушать и дразнить героя.

Холодной жутью обдавала эта черная пустота, когда Коврин, балуясь, балансируя на краю, прыгал вниз, словно срывался с обрыва. А перед ней, этой бездной-обрывом, Сергей Бархин устроил милый человечий мирок, где тонкими стволами берез обозначились забор и беседка, стрекотали цикады, излучал летнее тепло ясный свет и, казалось, чувствовался запах цветов. Но вместо кустов и деревьев павлиньи перья росли из земли, сверкая сине-зеленым блеском на солнце, волшебно преображая как будто узнаваемый мир, обещая вместо были — легенду.

Спектакль начался весело, безмятежно, игрой, и заполнился ею. Игрой с пространством и звуком, где работали и тишина, и отдаленный подземный гул, и знаменитый квартет из "Риголетто", разобранный на музыкальные фразы (вместо мистической и романтичной "Валахской легенды" из повести). Игрой в текст, когда репликами перебрасывались, как мячом... Игра не мешала смыслу, но оттеняла его, и не снимала жестокого драматизма. Впрочем, до драмы было еще далеко; ничто ее вначале не предвещало.

В игривом настроении пребывал Коврин, который "утомился и расстроил себе нервы", гостил у Песоцких, дружил с Таней, дабы потом — неожиданно для нее и себя — влюбиться и жениться на ней. Мо-

лодой, живой, излучавший доверие и симпатию, он вступал в мгновенный контакт с публикой и партнерами: с Песоцким, бесхитростным и открытым, слегка косноязычным и суетливым; с нервной, застенчивой Таней, хлопотуньей, пребывающей в вечном движении. Все трое мечены были чем-то чеховским, неподдельным, домашним; у всех, как говорится, были родные лица. Потом жизнь будет разводить их, ожесточать до вражды, когда в нее вторгнутся болезнь Коврина и Черный монах.

Спектакль в плане сюжета, тональности, ритмов точно следовал Чехову, не нагнетая тревоги, не торопя событий, но подводя к ним исподволь и неотвратимо, всеми средствами сцены — и светом, и холодеющей атмосферой, и актерами прежде всего.

Игорь Ясулович представил неожиданного Монаха. Никакой аскезы, отнюдь не мираж — крепкий мужчина с атлетическим торсом, ловкий и сильный, склонный к розыгрышам, к акробатическим трюкам. Он являлся, не пролетая над полем, как в повести, и не исчезал, как дым, — врывался с черным чучелом на палке, обманув наши ожидания красивой, возвышенной мистики. Насмешник со взглядом Пана — странным взглядом прозрачных глаз, — бес этот был разным. То строгим и отстраненным, внушая Коврину свои (как бы его) идеи, но дьявольская ухмылка все же выдавала его. То злорадным — приплясывал на далекой сцене, радуясь первым удачам. То нависал над героем в позе летучей мыши, словно дамоклов меч...

Здесь не было узких решений в пользу (или против) той или другой стороны, обвинения Монаха, оправдания Коврина, борьбы с альтернативой гения и толпы, здоровья и высокой болезни ("...если хочешь быть здоров и нормален, иди в стадо"). Сама эта альтернатива для Гинкаса ложна, он видел в ней "провокацию и обман"[1], и не ее он исследовал, не с ней спорил в спектакле. Так часто обращаясь в режиссуре своей к Достоевскому, он знал, как опасен соблазн гордой мысли, и не мог бы увлечься ею.

Предмет у него иной: история души, мягкой, доверчивой души человека, поддавшегося такому соблазну, за что и следовала расплата: болезнь, лечение хуже болезни, изменение личности, потеря близких, смерть. Дело не в Монахе и силе его внушения, но в том, каков сам внушаемый, Коврин. По-чеховски земной и обыкновенный, он здесь лишен амбиций и свойств сверхчеловека; так был задуман; так сыгран.

Сергей Маковецкий играл Коврина сложно, подробно, в развитии, не упуская и не скрывая ни одного момента, ни одного нюанса в ду-

шевном его состоянии. Все было очевидно и ощутимо в приближении малой сцены: его просветленность и размягченность вначале, без всяких признаков нездоровья — и те изменения личности, что начнутся потом. Изменения частные, едва уловимые: настороженный взгляд, напряженность, тревога; эйфория, принятая за любовь.

Дальше — больше. Первый слом — слом испуга, когда ему и другим станет ясен характер его болезни. Он сразу лишится сил, обмякнет, повиснет у жены на руках; на него наденут черное пальто, как смирительную рубашку, и поволокут ко врачу. Второй слом, много более резкий, — после лечения: словно другой человек, с вялым лицом, затуманенным взглядом, механическим тоном, полный злой тоски об утраченной полноте жизни — "О, как вы жестоко поступили со мной!". И он жесток, но упреки ему бесполезны — он уже вне морали. Душа его умерла или закрыта наглухо, как эта летняя беседка, которую заколотят досками на наших глазах — резко, грубо, врезаясь в действие намеренным диссонансом.

И, наконец, развязка, слом третий. Шок от прощального письма Тани, предчувствие конца ненадолго Коврина пробуждали — оживали и голос, и взгляд. Он тянулся, как к спасителю, к явившемуся напоследок Монаху, что-то говорил ему, смеясь и плача; потом, свернувшись калачиком на полу, замирал. Бедняга...

Гинкас объяснял свой замысел просто, в словах житейских, обычных, вне терминов философии и медицины.

"...Чехов всегда писал одно и то же произведение, и тема его формулируется очень просто — Человек, который хотел. [Слова из чеховской "Чайки". — *Т. Ш.*] Есть человек, и он чего-то хочет. <...>

Всякий человек пытается как-то осуществиться. Я хочу осуществиться в своем деле, он — в своем. Если у тебя нет хоть маленькой творческой амбиции, ты — никто. Как трава, которая сейчас есть, а в следующем году вырастет другая.

Что такое Черный монах? — Это те соблазны, которые сулит жизнь; те перспективы, которые она рисует молодому человеку. Как много возможностей в жизни; как много людей, которые нуждаются в чем-то. Как интересно познавать мир, как хочется его познать. И ты пролезаешь в какую-то щелку и что-то там познаешь, — а оказывается, ты схватил пустоту.

Коврин из "Черного монаха" не имитировал гениальность. Он — несомненно талантливый человек, который попытался быть выше себя,

но оказалось, что способности его не соответствуют порывам. Это так просто, так человечно и так касается любого из нас. Разве каждый из нас не стукается лбом о потолок своих возможностей? — Да все время.<...>

И повесть Чехова — гениальная история про каждого из нас. Про обычного творческого человека и про трагедию его возможностей. Это же невыносимо: понимать свой предел"[2].

Что-то личное слышалось здесь, затаенное, пережитое — быть может, отзвуки недавней болезни. Но в целом ситуация "предела" и "потолка" Гинкасу явно не угрожала, что после "Черного монаха" не раз будет подтверждено. Тем не менее это самоощущение, эту рефлексию он увидел в повести Чехова, в истории и личности Коврина, и внес ноту лиризма в свой, как всегда, объективный и строгий спектакль. И Коврина в спектакле было попросту жаль; ему прощалась невольная его жестокость; он вызывал сочувствие, был близок — в отличие от повести, где он представлен достаточно отстраненно.

В спектакле было то, о чем писал Гинкас, но и другое также — он был богаче концепции и сложнее, и оставлял за собой след нерешенной загадки. Как объяснить, к примеру, этот финал, когда, выбив в заколоченной беседке доски, Монах рванется к умирающему, поддерживая его, и они застынут в этом полуобъятии, словно надгробие, — странный, тревожный тандем. То ли искуситель и жертва; то ли герой со своим вторым "Я"; то ли... Чеховская природа спектакля и в том, что не все в нем можно было подытожить, сформулировать, объяснить.

Судьба "человека, который хотел", вписана была в модель мироздания, с его антиномиями света и тьмы, жизни и того, что вне жизни, что нес с собою Черный монах, и обретала характер притчи. История Коврина решалась средствами небудничного театра, где анализ дружен с поэзией и красотой, в столь редкой гармонии всех начал, что от критического и актерского цеха не раз слышалось забытое слово "совершенство".

От "Черного монаха" Гинкас начнет выстраивать свою чеховскую трилогию[3] под странным, парадоксальным названием "Жизнь прекрасна". След этого названия не только у раннего Чехова, но и в самом "Черном монахе", когда в предсмертном порыве Коврин "звал жизнь, которая была прекрасна". В том, с чем согласен Гинкас: "...Чехов надеялся, что все не бессмысленно. То, что я есть, — это колоссальное

благо: меня могло и не быть, а я есть. Значит, я должен жить: "Надо жить"[4].

[1] *Гинкас К.* О "Черном монахе" // Чеховский вестник. М.,2000, № 6. С.55.

[2] *Там же.* С. 54, 55.

[3] В трилогию входят: "Черный монах", "Дама с собачкой" (2001) и "Скрипка Ротшильда" (2004).

[4] *Гинкас К.* О "Черном монахе". С. 56.

Т. Шах-Азизова

"СЕМЕЙНОЕ СЧАСТЬЕ" Л. Н. ТОЛСТОГО

Театр Мастерская П. Фоменко. Москва. 2000

Автор композиции и режиссер П. Н. Фоменко. Художник В. Максимов. Художник по костюмам М. Б. Данилова. Хореограф В. В. Гуревич. Маша — К. П. Кутепова, Сергей Михайлович — С. И. Тарамаев, Катерина Карловна — Л. И. Аринина.

Петр Фоменко уже ставил "Семейное счастье" Толстого на телевидении, в 70-е годы, примерно тогда же, когда и трилогию о детстве, отрочестве и юности. Это были чудесные работы, свободные и верные. Нынешний спектакль его "Мастерской" — история двоих в присутствии третьих, четвертых, пятых, виртуозно и от чистого сердца разыгрываемая Ксенией Кутеповой (Маша) и Сергеем Тарамаевым (Сергей Михайлович), — свободен иначе, верен иначе и иному. Тогда — в телефильме 1971 года — не было такого кружащего хода вспять по спирали, не было такой пронизанности тонкой и нежной болью.

Ступени на веранду, несколько дверей, на нее открывающихся. Окна; много окон. Занавеси полупрозрачные. Брошенные посреди дома дорожные вещи. Стремянка, прислоненная к колонне. Стоящие друг против друга музыкальные инструменты. Пыль на всем, до чего ни дотронешься. Движения той, которая дотрагивается до занавесок и до рояля, — короткие, незаканчивающиеся.

Наверное, так можно играть начало "Вишневого сада", приезд.

Женщина в огромной траурно-черной шляпе, в парижском шелковом пальто...Театр давно приучил нас не искать сценического сходства костюма с эпохой, к которой автор относит действие; в ту пору, когда подобное сходство было в обычае, так могли одеть Раневскую в первом акте "Вишневого сада". (Между прочим, Книппер играла в рыжеватом парике; Кутепова — в собственных волосах, золотисто-рыжих).

По дому, бегло и точно обозначенному, движется девочка.

Нет, не то, чтоб (как Раневская) приезжая парижанка почувствовала себя ребенком в прежней своей детской, — в самом деле девочка.

Нужно было взрастить здешнюю артистическую технику, чтобы Ксения Кутепова играла вовсе не переход к воспоминаниям (ничего подобного!), не "возвращение", а вольное пребывание в покинутом (если не потустороннем) мире.

Крой деревенского одеяния, на которое сменено в первой сцене траурное парижское пальто, похож на античный крой, выбранный для танца Айседорой Дункан. (Еще один привет из времен "Вишневого сада"? — Нет, просто удобно для движения).

Отвага капризов, параболы внезапных пробегов, прыжки, взлеты, касания; грация и испуг циркового падения вместе со стремянкой; акробатические — ух! — перелеты с рук на руки в танце на лестнице; ломкость интонации, когда фраза останавливается на полуслове и меняет направление; запинки, спотыкания в едва намеченных встречных переходах... Кто бы подумал, что проза молодого Толстого так легко поддастся этому ритму, этой артикуляции? А вот поддается, и словно бы с охотой.

Можно заметить, что ведь "Семейное счастье" и само по себе вещь чуть-чуть игровая. Ну, хоть то взять в толк, что Лев Николаевич пишет от лица женщины. Но не предположить ли в готовности толстовского текста согласиться на повороты Фоменко еще и такой мотив: может быть, текст чувствует, что его любят? На любовь откликается.

Текст Толстого и история любви двоих взяты напросвет.

Фоменко, исходно повязанный с мощной и судорожной гротескностью, режиссер с разбросанной судьбой и дергающей сменой площадок, с перепадами в определении, что есть собственная природа и цель, — со времени своей работы над Сухово-Кобылиным Фоменко "ставил свет" так, что высвобождались духи пьесы; ее угрозы и фантомы проступали и вели действие. Когда он так же напросвет берет Островского и Толстого, духи пьесы, опрозрачиваемые, поторапливаемые

силуэты фигур и росчерки фабулы веют милым теплом. Совершенно живые, совершенно таинственные.

Вероятно, все зависит от того, каковы духи пьесы сами по себе. С теми, кого он освобождает на этот раз, режиссер обрел покой, нежность и возможность улыбнуться.

Секунды житейские, до смешного, до слез житейские: ссора полуодетой Маши с мужем над бурно укладываемым и бурно раскладываемым чемоданом (яростная готовность обоих уступить один другому и остаться обиженным: раз ты хочешь, мы едем! зачем же, ведь ты не хочешь, значит, мы не едем! летающее в воздухе шелковое, женское) или сцена, когда Маша, виноватая, прихворнувшая, охрипшая, подтыкает себя клетчатым пледом и хочет домой. Житейские кругленькие предметы: кузовок; кукла "на чайник" в кринолине с оборками; сушки, которыми здесь деликатно хрустят; табуреточки, на которых удобно вертеться.

Руки касаются того-сего, приводят в движение, держат недолго.

Нет впечатления быстроты, стремительности; просто все недолго.

Именно так слышится глубинный, почти стыдливо звучащий мотив рассказанной в спектакле истории двоих: как все недолго.

Никто ни в чем не виноват, но все недолго.

Как бы это сказать? Навечно, но ненадолго. Вечно дуновение, тающее тепло дыхания на оконном стекле (как у поэта: "на стекла вечности уже легло/ Мое дыхание, мое тепло..." И дальше про то, как это дыхание стекает со стекла, испаряется).

Дивно взят контраст двоих, уже и у Толстого несколько перевернутый по отношению к обычному пониманию: разве для женщины, а не для мужчины "сильней на свете тяга прочь", разве неизменность, постоянство, оседлость томят как угроза не мужчину, а женщину? Впрочем, Машу — Ксению Кутепову ничто не томит. Изменчивость в ее дышащей природе. Как в природе того, кто становится ее мужем, — застенчивая, серьезная, добрая неизменность. Вот сидит он с нею за чайным столом — век бы так сидел и сидел. Он говорит об этом желании вроде бы шутя. Но и себе в предостережение, но и с боязливой просьбой к той, которая сидеть рядом не может по природе и без которой ему уже не будет радости. — Тарамаев играет свою роль неописуемо хорошо и не менее виртуозно, чем Кутепова — свою, при том, что вообще-то его роль куда труднее.

Жизнь двоих разыграна как история чудных обид, щедрых непониманий, восхитительных утрат, — если хотите, как водевиль (темп и

легкость и музыкальность!) но уж точно не "дьяволов водевиль", а трогательный. Бесстрашный он режиссер, Фоменко: кто еще при скончании веков не побоится такого эпитета.

Жалость к нежной материи связует в цикл несколько его последних работ. В "Семейном счастье" возвращаются иные сценические слова, уже произносившиеся этим режиссером: порхающее, прихотливое движение, возможность входа и ухода — множество дверей и окон, полупрозрачность взлетающих тканей, узор едва соприкасающихся на лету пробегов, — смотри и "Без вины виноватые" и "Таню-Таню"... О слове поэтическом давно замечено: слово хранит память контекста, в котором побывало. Так у Мандельштама слово "прозрачный", входя в новые строки, несет память о прежнем соседстве: "В Петрополе прозрачном мы умрем, / Где царствует над нами Прозерпина..." "Когда Психея-жизнь спускается к теням / В полупрозрачный лес вослед за Персефоной, / Слепая ласточка бросается к ногам с стигийской нежностью и веткою зеленой".

Не то, чтобы режиссер обозначал в спектакле путь к ассоциациям и предлагал отсылки, но его сценическое слово — как слово поэтическое — памятливо. К тому же оно окружает себя обертонами, рождает отзвуки непроизвольно.

Когда Психея-жизнь спускается к теням...

Наверное, не стоит перенаселять рождающимися отзвуками рассказ о стройном соразмерном спектакле, одинаково легко касающемся сердечной чепухи и сердечной боли, — все-таки не стоит, даже если спектакль сам вроде бы невзначай (или впрямь невзначай) высвечивает в конкретнейшей краткой истории опрометчиво и неизбежно теряемой любви еще и некую вечную модель. И если маленькие полеты Ксении Кутеповой от окна к окну, ее бьющиеся движения могут напомнить бабочку или ласточку, влетевшую в дом, так не хвататься же за вдруг мелькнувшее: Психея по-гречески — и душа, и всякое живое дыхание, и бабочка.

С погребального костра вылетает бабочка. Души у Гомера, когда творят им возлияния, слетаются как птицы: воздушный столб, полный шорохом крылышек.

Нежная предметность "Семейного счастья" в "Мастерской Фоменко" — куклы, чашечки — не имеет ли отношения к "стигийской нежности", к подаркам, которые готовы для новоприбывшей за Стиксом:

"Кто держит зеркало, кто баночку духов —
Душа ведь женщина, ей нравятся безделки..."

В кратком энциклопедическом словаре про Психею: "— в греческой мифологии олицетворение человеческой души; изображалась в образе бабочки или девушки. Любовь П. и Эрота (Амура) — распространенный сюжет в лит-ре, изобр. ис-ве".

Это для справки.

Слишком задерживаться на отзвуках и прослеживать дальние высокие источники тем менее рекомендуется, что "знаковое" у Фоменко всегда готово поддразнить своей внезнаковой, шутливой материальностью. Чемодан, который обозначает мотив отъезда; отъезд, который читается по общеупотребительной шкале знаком ухода вообще, конца, смерти... — но на чемодан садятся, через чемодан, мешающий на пути, прыгают (Кутепова идет на прыжок с цирковым брио — кто ее только учил! — перемахивает, кажется, в один прием еще и саквояж).

К тому же, надо полагать, у всякого зрителя будет свой круг отголосков. У каждого право полюбить этот спектакль по-своему. Интересно бы знать, кто не захочет его полюбить.

Есть редко употребляемое в рецензиях слово: просветление. Оно подходит к спектаклю "Мастерской" не только потому, что материю пьесы (или материю реальности) Фоменко берет здесь напросвет. И не только потому, что в спектаклях Фоменко вообще всего занимательнее "наложения" артистических задач и техник, их сотканность, их просвечивание друг сквозь друга, сквозь тончайшие слои (готовность, даже тяга этого режиссера заглянуть "по ту сторону" подталкивает этюдные фантазии на темы "по сю", одно за другим то и дело просквозит). Так вот, в связи с "Семейным счастьем" в "Мастерской" слово просветление хочется вспомнить в основном и самом простом его значении. На душе светлеет.

Если "Волки и овцы" и "Без вины виноватые" стали едва ли не первыми спектаклями, которым — после очень большого, многолетнего, перерыва — досталась любовь именно что всеобщая, так не по той ли самой причине: на душе от них светлее. И, по-моему, у всех. Начиная с самого режиссера и до последней козявки.

И. Соловьева

СОДЕРЖАНИЕ

СПЕКТАКЛИ ДВАДЦАТОГО ВЕКА

Художник *С. Архангельский*
Редактор *Л. Птушкина*
Оригинал-макет О. Белкова

Подписано в печать 12.09.2004. Гарнитура "Таймс". Формат 60x90/16.
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл.п.л. 30,5. Заказ № 1922
Тираж 1500 экз.

Российская академия театрального искусства — ГИТИС
Издательство "ГИТИС". 103999, Москва, Малый Кисловский пер., 6
Тел.: (095) 290-35-89, факс: 290-05-97

Отпечатано в ОАО ордена Трудового Красного Знамени
«Чеховский полиграфический комбинат»
142300 г. Чехов Московской области
Тел. (272) 71-336. Факс (272) 62-536


ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ГИТИС»